

# MODERN PHILOLOGY

Volume XLIV

NOVEMBER 1946

Number 2

## BEOWULF AND THE CLASSICAL EPIC

JAMES R. HULBERT

### I

THOUGH the scholarship of the twentieth century not only has added to our knowledge of the elements in the story of *Beowulf* but has increased vastly our understanding of the poem and appreciation of its art, scholars of standing still make unfavorable critical comments upon certain aspects of it (and sometimes of old Germanic poetry in general). Comparison with the classical epics and general concepts of what constitutes effective story-telling have led to the judgment that *Beowulf* is at fault because it does not always proceed directly, in chronological order; because it contains digressions or episodes by which material from other legends is incorporated into the poem; because it uses a dramatic, rather than a simple, narrative method; and because its central action is of fairy-tale character. Since older scholars of the eminence of Ker and Bradley and later ones of the reputation of Klaeber, Sisam, and Lawrence, though in most respects appreciating the poem justly, find such features to be flaws in it, perhaps these adverse criticisms deserve to be considered together and weighed.

The objection made most generally is to the use in *Beowulf* of digressions and episodes, by which is meant the incorporation of two types of material: (1) epitomes

of heroic stories (or references to some elements in them) introduced as illustrations or as reports of minstrels' recitations; (2) retrospective and anticipatory accounts of events in the main narrative, or achievements of principal characters in it. Since scholars usually do not separate the two types in their discussion, quotations usually apply to both.

In 1910 Henry Bradley made a clear-cut objection to the episodes:

It is probable that there are few readers of *Beowulf* who have not felt—and there are many who after repeated perusal continue to feel—that the general impression produced by it is that of a bewildering chaos. This effect is due to the multitude and the character of the episodes. In the first place, a very great part of what the poem tells about *Beowulf* himself is not presented in regular sequence, but by way of retrospective mention or narration. . . . Now, with one brilliant exception—the story of the swimming match, which is felicitously introduced and finely told—these retrospective passages are brought in more or less awkwardly, interrupt inconveniently the course of the narrative, and are too condensed and allusive in style to make any strong poetic impression. . . . There are, however, many other episodes that have nothing to do with *Beowulf* himself, but seem to have been inserted with a deliberate intention of making the poem into a sort of cyclopaedia of Germanic tradition.

Bradley proceeds to account for the presence of the episodes by the theory that they were additions made by later writers to an original simple narrative of the main adventures.<sup>1</sup>

In his edition of the poem, Klaeber devotes a page and a half to a condensed development of its *lack of steady advance*:

Digressions and episodes, general reflections in the form of speeches, an abundance of moralizing passages . . . interrupt the story. The author does not hesitate to wander from the subject. When he is reminded of a feature in some way related to the matter in hand, he thinks it perfectly proper to speak of it. Hence references to the past are intruded in unexpected places. . . . No less fond is the poet of looking forward to something that will happen in the near or distant future. . . . Sometimes the result of a certain action is stated first, and the action itself mentioned afterwards (or entirely passed over). . . . Furthermore, different parts of a story are sometimes told in different places, or substantially the same incident is related several times from different points of view.

Klaeber characterizes the narrative method as "rambling, dilatory" and mentions "the forward, backward, and sideward movements."<sup>2</sup>

Similarly, though more briefly, since his primary subject is Cynewulf, Sisam writes: "If *Beowulf* is a fair specimen of the longer secular poems, the Anglo-Saxons were poor story tellers, weak in proportion and too ready to be distracted from the

regular sequence of events."<sup>3</sup> Sisam's point is that Cynewulf's poems display better narrative art than *Beowulf*. This judgment reminds one of the incidental discussion of *Beowulf* in G. A. Smithson's monograph, *The Old English Christian epic*. Smithson gives detailed figures of the number of lines in *Beowulf* devoted to "comments of the author on the action of the story, . . . digressive accounts of the characters or of things or events with which they are immediately concerned, . . . episodes or stories introduced into the poem for their own interest [etc.]." He finds that, though the Christian poems have some digressions, their infrequent use of them shows "a marked advance . . . in narrative style."<sup>4</sup> Holding the theory of multiple authorship of *Beowulf*, Smithson concludes: "The final poet of the *Beowulf* was perhaps as great a poet as Cynewulf."<sup>5</sup>

In weighing these objections it will be well to bear in mind three considerations: (a) the artistic value for the poem of the episodes and digressions; (b) the use of such devices elsewhere; and (c) the proportion of digressions to direct narrative in *Beowulf*. The value of the episodes in *Beowulf* has been realized by several scholars and so well stated that I need merely quote them. Thus Sedgefield says: "Without them [the digressions] *Beowulf* might have seemed to the poet's readers or hearers a story for children or peasants; with them it was fit for kings and courtiers."<sup>6</sup> Lawrence, also, though he reaches

\* <sup>1</sup> *Encyclopaedia Britannica*, reprinted in *The collected papers of Henry Bradley* (Oxford, 1928), pp. 199 ff. Perhaps I should remark that I do not quote earlier writers because the reason for my discussion of the matter is precisely that these views have been held by notable recent and contemporary scholars. Moreover, I make no effort at citation of all discussions. For the present purpose, it is sufficient that representative quotations and references be given.

<sup>2</sup> (3d ed.; Boston, 1936), pp. lvii-lviii. Only reluctantly do I abbreviate Klaeber's admirable discussion. Fortunately, it is easily available to all who are interested.

<sup>3</sup> *Proceedings of the British Academy*, XVIII (1932), 312.

<sup>4</sup> *The Old English Christian epic* (Berkeley, 1910), pp. 365 ff., esp. pp. 377 ff., 388.

<sup>5</sup> P. 398. I need hardly say that the quoted statement seems to me a "howler"; but, of course, my view of the composition of *Beowulf* differs from his.

\* <sup>6</sup> The third edition of his *Beowulf* (Manchester, 1935), p. xxvii.

a conclusion (omitted for the present) which seems to me erroneous, appreciates the positive value of the digressions:

The audience obviously waited with no less eagerness for reminiscences of old historic tradition. Almost every page of *Beowulf* gives evidence of how completely this filled their minds. The poet had only to suggest, in order to evoke vivid recollections. He could take for granted acquaintance with long and complicated feuds, touching only upon such moments as seemed to him effective; or he could trace, with fresh detail, a long sequence of events which had crystallized into heroic story.<sup>7</sup>

In the next quotation, Ker shows not only appreciation of the value of the poet's episodic method but realization that the same method is used also by the authors of classical epics:

In the introduction of accessory matter, standing in different degrees of relevance to the main plot, the practice of *Beowulf* is not essentially different from that of classical epic. . . . Some of them are necessary to the proper fulness of the story, though not essential parts of the plot. Such are the references to Beowulf's swimming match; and such, in the *Odyssey*, is the tale told to Alcinoüs.

After giving examples of different types of episode present in *Beowulf* and Homer, Ker summarizes:

Thus in *Beowulf* and in the Homeric poems there are episodes that are strictly relevant and consistent, filling up the epic plan, opening out the perspective of the story; also episodes that without being strictly relevant are rightly proportioned and subordinated, like the interlude of Finnesburh, decoration added to the structure, but not overloading it, nor interfering with the design; and, thirdly, episodes that seem to be irrelevant, and may possibly be interpolations. All these kinds have the effect of increasing the mass as well as the variety of the work, and they give to *Beowulf* the character of a poem which, in dealing with one action out of an heroic cycle, is able, by the way,

to hint at and partially represent a great number of other stories.<sup>8</sup>

Similarly in a recent monograph Tom Burns Haber has pointed out, under the heading "Transposition of narrative material," that the peculiarities of *Beowulf* which we have been considering can be paralleled in the *Aeneid*. He even finds there, in some instances, as much "awkwardness" in the introduction of episodes as in *Beowulf*: "However much Beowulf's reminiscences during his dragon-fight seem to be out of place, they are not more incongruous to the action than is Vergil's lengthy review of the history of the youth of Camilla (XI, 535-94), recounted by Diana, in the midst of the description of cavalry charges and ambuscades."<sup>9</sup>

In view of the facts brought forth by Ker and Haber and of the well-known use of such episodic material in almost all narrative literature, ancient and modern, it is clear that the objection to the *Beowulf* poet's practice is really not to his use of digressions but to some such fault as his failure to make clear transitions from the main narrative to episodes and back again and the amount of the digressions in proportion to the whole. Thus, though Lawrence appreciates the value of the episodes, he adds to the passage quoted above: "His digressions often seem to us to clog the action, and distract attention from it." Generally, the writers who criticize the poet's use of digressions mention the failure to make clear transitions and the disproportionate amount of the episodes. In these respects, certainly, the author's practice is not that of classical epic writers. In the spaciousness of the epics, the poets allow themselves as many lines as seem desirable to a clear and leisurely introduction of episodes and a

<sup>7</sup> *Epic and romance* (New York, 1908), pp. 162-64.

<sup>8</sup> *Beowulf and epic tradition* (Cambridge, Mass., 1928), pp. 22-23.

<sup>9</sup> *A comparative study of the "Beowulf" and the "Aeneid"* (Princeton, 1931), p. 49.

return to the main narrative. In *Beowulf* this is not so. Episodes are introduced with the slightest of transitions or with no transition at all. Thus Dr. Routh pointed out that of twenty-six "parenthetic passages [by which he means what we have been calling "digressions" and "episodes"] only ten are introduced by any sort of transitional step. The others appear abruptly, with only a tacit understanding between poet and hearers as to their nature."<sup>10</sup>

Further, the classical epics develop their episodes with much the same leisureliness and completeness as they do their basic narrative. The *Beowulf* poet compresses and omits; sometimes, as in the case of Heremod, he refers so allusively and briefly as to tantalize the modern reader who does not know the whole story of that bad example. Finally, the proportion of episodes to the main narrative is unusually high in *Beowulf*. The poem is packed with allusions to other stories and summaries of them, with bits of anticipatory and retrospective narrative and with details in nonchronological order (e.g., the account of the Swedish-Geatish wars). Indeed, of the total number of lines in the poem—3,182—Klaeber's figures show that approximately 700 are devoted to episodic matter of all sorts.<sup>11</sup> I have no comparable figures for any classical epic. But the proportion is certainly much smaller. For long stretches the narration is direct, unimpeded, chronological; digressions are so rare as to be unusual and perhaps refreshing.

Clearly, therefore, there is a difference in the use of those devices between *Beowulf* and the classical epics. Whether this difference justifies those who object to the *Beowulf* writer's involved methods is

not so sure, since it might be that the writer made an effective extension of the use of digressions and episodes. Their objections demonstrate, however, that to some learned and able readers the author's ways in this respect seem unsuccessful. One will encounter such "reactions" to later writers also: e.g., Conrad, whose devices are quite similar to those we have been considering, and Meredith (in his novels) and Browning, whose methods are at least as involved as are those of the *Beowulf* poet. To some readers such development of narrative stuff has an immense attraction; to others it is annoying and destructive to any interest or willingness to continue. To some it may be effective when not overused. Thus Grabo, an admirer of Conrad, analyzes the sequence of narrative details in one of Conrad's later novels, making such comments as this: "The sequence of incident is not chronological but associative. If an incident or a reminiscence is pertinent it is introduced. It is as though chronology did not exist." The method was so completely part of Conrad that he used it even in autobiographical writing, and without doubt it had a large part in bringing him the acclaim that he received after the publication of *Victory*. But Grabo considers that at times Conrad overused the method: "In *Nostromo* the vast asides and harkings are, to me, confusing, and make the book difficult to read"; and, again, "This picking up of one character and then another, this mingling of present and past episodes, is a little puzzling; it demands of the reader more alertness than he is sometimes willing to give, and, at times, weakens the story illusion. . . . Even when the transition is deftly made, the process, if too long continued, is fatiguing."<sup>12</sup>

<sup>10</sup> J. E. Routh, Jr., *Two studies on the ballad theory of the Beowulf* (Baltimore, 1905), p. 44.

<sup>11</sup> P. III.

<sup>12</sup> *The technique of the novel* (New York, 1928), pp. 171-79.



Beyond this point, we cannot go. If a reader does not like an allusive, indirect method of narration, he will certainly feel that *Beowulf* is as badly developed as Bradley and others have done. But devotees of Browning and Conrad should find delight in such indirectness. The narrative irregularities of *Beowulf* have never troubled me since I first encountered them forty years ago in Morris' translation. But, then, my only complaint concerning Conrad is that he did not write more novels like *Nostromo*.

A problem remains which I cannot solve: Did the author of *Beowulf* consciously choose to use this allusive, backward, forward, and sideward movement, or did he follow this method because he was not completely master of his craft? Is what we have a clumsy production of one who "bit off more than he could chew," or is it the work of a sophisticated artist who disdained mere clarity and consciously composed for a highly cultivated and subtle "intelligentsia"? No doubt many readers will not hesitate to suppose that he was simply unskilful. Sisam, whose literary judgment in general I should trust better than my own, must be among that class. Yet, because of the poet's success in maintaining with ease and naturalness a consistently dignified style and because of his remarkable ability to secure just the effect he desires in particular scenes, I think he consciously intended to do what he did, as Browning and Meredith certainly chose their allusive, indirect development.

A somewhat different objection to the digressions in *Beowulf* is made by Charles T. Carr in a recent book:

In comparison with the Greek and Latin poets the writers of the Germanic alliterative verse show little interest in the events and actions which they describe in their poems, for they were usually traditional and well known

to their hearers. The Germanic poets did not regard the action as the object of their poems, but rather as a means to an end, as a framework within which they endeavored to exhibit their powers of description.<sup>13</sup>

Though this is a comment on Germanic poetry, it seems probable that Carr does not have the religious narratives in mind or such fragments as *Hildebrand* or the *Battle of Finnsburh*; for, though digressions and episodes occur in all long pieces of alliterative poetry, they are hardly more frequent outside *Beowulf* than in classical poetry. Doubtless he is thinking chiefly of *Beowulf*, and his meaning is that if the author really had been greatly interested in his main story, he would have limited himself chiefly to that and would not have made such extensive digressions as appear in the poem. Of course, that argument has no validity. If it did, it would convict the authors of classical tragedy of the same lack of interest because of their use of retrospective narrative and the elaboration of the messengers' speeches which interrupt the greatest suspense near the end of their plays; Tudor dramatists because of their use of subplots; and modern novelists because of the episodes and secondary actions in their novels. It should not be necessary to argue the point further.

Nor should it be necessary to argue that the author of *Beowulf* does full justice to his main action. The narratives of *Beowulf's* combats are as exciting as such stories can be made.

It is curious that as explanation of this criticism Carr alleges that the main actions of the poems were well known to their hearers. This actually is true of the Homeric poems, whose development is straightforward and clear, but, though the

<sup>13</sup> *Nominal compounds in Germanic* (London, 1939), p. xviii. In a footnote Carr quotes two sentences of similar import but restricted to Old English poetry from ten Brink's *Geschichte der englischen Literatur*.

subject of many lost and some extant poems no doubt was familiar to Germanic hearers, it is not true, as far as we know, of *Beowulf*. No doubt we have in Carr's remark a survival of the thinking produced by the lay theory. [But the many years of energetic application of that theory failed to produce any trustworthy evidence that the story was traditional or known before the composition of the poem.] Narratives of fights with trolls and dragons were well known, of course, but not more so than our love plots and detective stories. Familiarity with such narratives does not deprive them of suspense. Clearly, the lay theory affects the thinking of scholars who no longer consciously hold it. Thus Lawrence concludes the passage quoted already from his book with this remark: "There was little suspense in the plot [of *Beowulf*]; the story was familiar, what was important was detail."<sup>14</sup> The lay theory appears also in Smithson's phrase, "the final poet of the *Beowulf*"; in Bradley's idea of additions made to an original simple narrative; and in many another critical comment on the poem.

Perhaps Carr's phrase, "powers of description," calls for discussion. It is not clear whether he is thinking of digressions or of development of the main action. At any rate, the author uses little description (in any precise sense of that term).<sup>15</sup> He makes some effort to describe the "haunted mere" and the dragon's home. But he describes no person figuring in his narrative. Carr must refer to the poet's dramatic method of developing his story, which is presented in scenes, with detailed narration of action and much conversation. According to Klaeber, there are in

the poem of 3,182 lines, "upwards of 1300 lines . . . taken up with speeches."<sup>16</sup> This method is the reason for the vivid, dramatic effect which the poem produces. Nor is there anything in the poet's use of the method which reveals any desire merely to exhibit his technical ability. The author's sole apparent interest is in the people and the incidents with which he concerns himself.

To revert to the matter of suspense, the lack of it is ascribed often to the practice of revealing the outcome of an action before narrating the action itself. Thus Lawrence: "There was no objection to anticipating the outcome, since this was already known. Interest in heroic story lay, not in suspense, but in opportunities for emotional effect afforded by tragic complications and for alluring details of narrative."<sup>17</sup> It is curious that this comment is made concerning the beginning of the Finn episode, for the only anticipation involved is in the clause "*ðā hie se fār begeat*," translated by Lawrence: "the swift attack falling on warriors of Finn." Almost any writer might have indulged in such a vague expression as an indication of the subject of the following episode; note, for example, the reference to the wrath of Achilles in the first line of the *Iliad*. But the device is used by the author of *Beowulf* and has been noticed by critics frequently. Klaeber, for example, says: "It is not a little remarkable that in the account of the three great fights of the hero, care has been taken to state the outcome of the struggle in advance. . . . Evidently disregard of the element of suspense was not considered a defect in story telling."<sup>18</sup> Haber also notices the device and shows that it is used also by Vergil: "The reader feels that the action in neither epic [*Beowulf* or

<sup>14</sup> P. 23.

<sup>15</sup> Brandl developed this point as a contrast between Germanic poetry and the Homeric epic (*Geschichte der altenglischen Literatur* [Strassburg, 1908], p. 1012).

<sup>16</sup> P. lv; see also Smithson, pp. 365-68.

<sup>17</sup> P. 113.

<sup>18</sup> P. lvii.

the *Aeneid*] depends upon suspense as an element of heightening interest in the story. Quite often the outcome of an episode is told at the beginning, and nothing is left to the imagination."<sup>19</sup> Such prognostication is a common feature of the Homeric epics also. Perhaps the most remarkable instance is the early indication in the *Iliad* that, when Hector and Achilles finally encounter, Hector will be killed. But the reader of the *Odyssey* also knows early that Odysseus will not reach home until he has encountered many hindrances. In all the classical epics the decisions of the gods foreshadow following events.

So the author of *Beowulf* had ample authority in the classics for revealing the outcome before narrating a sequence of events. It is astonishingly naïve in the critics, however, to imply that such precognition destroys suspense. It might do so if the writer had not sufficient skill. But in the work of a skilful artist its use results in building suspense as to how the end will be reached, as to the motives of an action or the effect of it upon the characters, or as to some other element in the events. The device is not limited to the epic, of course, but is found frequently enough in modern fiction. It has been used even in detective stories, which, if they lacked suspense, would be nothing. The murderer may be known from the beginning of such a story, and suspense may be built on the difficulty of proving his guilt, the hazards encountered by the detective in accomplishing that result, and so on. The authors of epics and other narratives have intentionally used this device, for obvious reasons, and have not forfeited suspense in doing so. In the epics and *Beowulf* the usual purpose of foreshadowing the end of an action is to get a

tragic effect and thus increase the impression of nobility in heroes and dignity and impressiveness in the narrative. In securing that effect, the authors do not lose suspense; if they did, no one, not compelled by a college assignment, would read their poems. It is unthinkable that any intelligent reader of the epics or of *Beowulf* is not quite as eager to find out what will happen next as he would be if the results of the episodes had been kept from him until the end of the episodes.

Ker forestalled another adverse criticism which might be made of *Beowulf*—its lack of unity of action. Actually, this seems not to have annoyed later critics, perhaps because of Ker's treatment of it. Briefly, he points out that the first 2,200 lines—*Beowulf*'s adventures at Heorot—have essentially the unity of classical epic. "The adventure at Heorot, taken by itself, would pass the scrutiny of Aristotle or Horace, as far as concerns the lines of its composition."<sup>20</sup> The poet's fault consists merely in the addition of a sequel.

Ker, himself, however finds one great defect in *Beowulf*, the *Märchen* quality of the hero's adventures.

The principal actions in *Beowulf* are curiously trivial, taken by themselves. All around them are the rumors of great heroic and tragic events, and the scene and the personages are heroic and magnificent. But the plot in itself has no very great poetic value; as compared with the tragic themes of the Nibelung legend, with the tale of Finnesburh, or even with the historical seriousness of the *Maldon* poem it lacks weight. . . . In the killing of a monster like Grendel, or in the killing of a dragon, there is nothing particularly interesting. The story of Grendel and his mother is one that has been told in myriads of ways; there is nothing commoner except dragons. The killing of dragons and other monsters is the regular occupation of the heroes of old wives' tales; and it is difficult to give individuality or epic dignity to

<sup>19</sup> Pp. 45-46. Haber proceeds to give examples of Vergil's use of the device.

<sup>20</sup> P. 162.

commonplaces of this sort. This, however, is accomplished in the poem of *Beowulf*. Nothing can make the story of Grendel dramatic like the story of Waldere or of Finnesburh.<sup>21</sup>

If one judges literature absolutely, one must acknowledge the truth of this criticism. But usually one considers the time and audience for which a book is composed. To the people of this author's time, trolls and dragons were as real as people and much more awful. The author doubtless was right in selecting such material in preference to a story like that of Walter of Aquitaine for the hearers of his own time. And, as Ker seems to imply, his poem does grip modern readers. It certainly did Ker himself; for, however he expresses himself here, he had a taste for such stories as *Beowulf* and *Gawain and the Green Knight*.

It is significant that, to enforce his point, Ker compared *Beowulf* not with the classical epic but with Germanic legends, for in the classical epic also the *fabelhaft* element is large. It is found not only in the narratives about the gods but in long episodes like the stories of Circe and Polyphemus. In fact, it may be a question whether anything like the epic impressiveness of *Beowulf* or the Homeric poems can be secured without a supernatural element. Certainly, it is not in Ekkehard's *Waltarius*; and *Hildebrand* and *Waldere* are too short to serve as specimens of epic without the supernatural. On the other hand, long narratives of early date which retain no mythological or supernatural features—e.g., the Icelandic sagas such as *Njal* or *Laxdaela*—though immensely impressive, have a different type of effect from that of the epics. Perhaps for epic effect a mixture of legendary and mythological or fairy-tale elements is necessary.

<sup>21</sup> P. 165. Klaeber echoes this idea by a reference (p. iv) to the central story of *Beowulf* as "a story which in itself is of decidedly inferior weight."

## II

In making comparisons with classical epic, no scholar, as far as I am aware, has dared to assert that *Beowulf* is in any respect superior. Impressed by the admirable planning of the *Iliad* and the *Odyssey*; by their combination of many parts, properly proportioned to each other, to fill out perfectly a large design; and by the unity of tone and style which they maintain, critics perhaps have thought that such virtues as they could perceive in *Beowulf* were too minor to be worth mention. Yet it is only fair to state these virtues; to some types of mind they may even outweigh the best qualities of the classical epics.

One feature in which, to some readers at least, *Beowulf* is superior is well stated by Brandl:

*Wenig Anschauung*, wie in aller Liedepik der Germanen, aber zugleich *viel Innerlichkeit*, wie sie dort nicht entfernt entwickelt wurde, ist bezeichnend für die Auffassungsweise im *Beowulf* und auch in den Walderefragmenten. Wie *Beowulf* aussieht, hören wir niemals. . . . Das ist eine germanische Einseitigkeit, die auch der ags. Lyrik und der ganzen altn. Poesie eigen ist, im Gegensatz zu Homer, der die Körper, Mienen und Geberden seiner Helden plastisch ausbildet, und zu Chaucer, der zuerst die Kleider und kleinsten Lebensgewohnheiten seiner Gestalten studierte. Aber mit einer weder in skandinavischer noch in griechischer Epik erfindbaren Wärme werden die seelischen Empfindungen und Stimmungen, die Ab- und Rücksichten, die Errinerungen und Gebete des Gauthelden behandelt; er wird umständlich gewarnt vor dem Übermut, den er gar nie hat; es wird ihm die Klugheit und die Trösterkraft geweihsagt, die er schon hat. Ebenso wenig Äusseres erfahren wir von Hrothgar, dem blondhaarigen (1873) und altersweisen, aber desto mehr von seinem Gemüt: wie er seine Mannen liebt und deren Mord durch Grendel beklagt mit "kochendem Kummer," wie er *Beowulf* im innersten Herzen dankbar ist und ihn beim Abschied

umhalst und küsst. . . . König Hrethel, dessen einer Sohn den zweiten durch einen unglücklichen Zufall erschossen hat, stirbt vor Gram (2444 ff.). . . . Selbst der Zorn des Drachen, dem ein Becher von Schätze weggestohlen wird, und die Untreue des berühmten Schwertes, das dem Herrn versagt (1525 ff.), müssen uns nahe gehen.<sup>22</sup>

Klaeber, without making any comparison with Greek poetry, develops this subjective element:

A mere objective narration is not his [the poet's] chief aim. The poet is not satisfied with reciting facts, heroic and stirring though they be. Nor does he trouble to describe in a clear, concrete manner the outward appearance of the persons, even of the principal hero. . . . But he takes the keenest interest in the inner significance of the happenings, the underlying motives, the manifestation of character. He loses no opportunity of disclosing what is going on in the minds of his actors. He is ever ready to analyze the thoughts and feelings of Beowulf and Hrōðgār, the Danes and the Geats, Grendel and his kind, even down to the sea-monsters . . . and the birds of prey.<sup>23</sup>

This emphasis on states of mind of his characters has been noticed by other scholars, of course, but never more tellingly, I think, than in Kemp Malone's comparison of the Finn episode in *Beowulf* with the Finn fragment, for he points out that in his development of the episode, the author of *Beowulf* emphasizes the subjective element in a way not found in the fragment.<sup>24</sup> Of course, there may be readers who prefer the objective, "impersonal" development of the Greek epics; but surely for most readers the subjective, psychological method of *Beowulf* is much more effective in arousing the moods proper to the various situations in the poem.

<sup>22</sup> P. 1012.

<sup>23</sup> P. lviii. Klaeber continues his discussion for more than half a page.

<sup>24</sup> "The Finn episode in *Beowulf*," *JEGP*, XXV (1926), 157-72.

Another respect in which, for many readers, *Beowulf* is superior is its conciseness. This has disadvantages, as we have seen in considering the episodes and digressions; perhaps it is carried to an extreme, and the development would have been easier to follow and more pleasing if the author had allowed himself more space. But at least, in reading *Beowulf*, we are spared the many genealogies even of minor characters, the long narratives of battles which are always the same in details, and the unnecessary repetitions without the addition of any new features (e.g., Achilles' recital of his wrongs to his mother in Book i of the *Iliad*). Even Aristotle considered the Homeric epics rather too long.

The emotional effect of *Beowulf* is intensified not only by its compression but by its style. This has not the plainness which Arnold emphasized as a characteristic of Homer but is formal, elaborate, dignified. Though it lacks the Homeric simile, it is, in many respects, more ornate than the style of Homer.<sup>25</sup> It should be said, however, that in reading *Beowulf* one feels no self-consciousness or striving for effect. The elevated style used seems to be the natural mode of expression for this author. Klaeber's final comments on the author's style, though in the main discriminating, seem to me not entirely acceptable. He says: "Though lacking in lucidity, proportion, and finish of form as required by modern taste or by Homeric and Vergilian standards, the poem exhibits admirable technical skill in the adaptation of the available means to the desired ends. It contains passages which in their way are nearly perfect, and strong, noble lines which thrill the reader and linger in the memory."<sup>26</sup> Unquestion-

<sup>25</sup> Elements of this style are developed by Klaeber in pp. lxiii-lxviii of his edition.

<sup>26</sup> P. lxviii.



ably, the style of *Beowulf* lacks the lucidity of that of the Homeric poems. But the same statement might be made in a comparison of the poem with a prose narrative. In fact, the style of the Homeric poems is, in the main, prosaic. Klaeber's first sentence implies that there is some agreement between modern taste and Homeric standards. That may be true in some respects, but it certainly is not true of plainness or simplicity of style. The great modern English poets do not use a plain style like Homer's. Shakespeare, Shelley, and Keats write in an elevated style, as, according to my understanding of the classics (perhaps my teachers mistaught me!), Vergil does. What "proportion" as applied to style means, I do not know. As to finish, probably the style of *Beowulf* does lack the perfection of Vergil or a great modern poet. At any rate, it seems to me to be more stirring, more impressive, than that of Homer.

There is another respect in which *Beowulf* seems to me better than the Homeric poems. Perhaps it should not be presented here because it is a matter not of literary artistry but of a difference in ideals and conceptions between the classical Greeks and the Anglo-Saxons. As it can hardly fail to make an impression on readers, however, and affect their enjoyment of the poems concerned, it seems to me proper to mention it here. The author of *Beowulf* maintains a much higher ideal of nobility of speech and action than Homer does. His figures always have a dignity which the classical heroes frequently lack. Agamemnon and Achilles, for example, talk and act like boasting, spoiled boys. The very cause of Achilles' wrath may seem to modern readers ignoble, and the uniform refusal of mercy to vanquished enemies is repugnant to us. Hardly less acceptable to a modern reader is the omnipresent action of the gods.

There is such incredible inanity in their speech and deeds that a modern cannot comprehend how such beings could seem to be gods at all to Homer's contemporary readers. By contrast, the consistent nobility of speech and action in all the characters in *Beowulf* (except Unferth, of course) is refreshing to the readers of our time.

To some minds at least, the next difference to be mentioned must be a cause of dissatisfaction. The heroes in Homer have essentially no freedom of action: what they do is ordained and controlled by the gods. Perhaps the ancient Greeks could hear of this divine meddling with human affairs reverently and with equanimity, though it looks to me like a convention very slightly believed. But at least it detracts seriously from a reader's feeling of the initiative and heroism of the classical warriors. By contrast, *Beowulf* acts "on his own," supplies his own determination to meet dangers, expects and receives no aid from protecting gods.

### III

Though clumsy in some details of development and too compressed and allusive, *Beowulf* is, in the main, well conceived and planned. There is logical sequence in the main narrative of *Beowulf*'s journey to Denmark, his reception at Hrothgar's court, the contests with Grendel and Grendel's mother, his return to Geatland, his becoming king, and, finally, his slaying of the dragon and loss of his own life. Into this main narrative the author incorporates summaries and references to a mass of old Germanic legend. By this combination he made, as Sedgefield pointed out, from a narrative which might have been suitable only for children or peasants, a poem fit for kings and courtiers and full of deepest interest to readers of today.

In developing the parts of this large work, the poet's means are always adequate for the effects that he desires to secure. For instance, the story rather requires that, on his return from Denmark, Beowulf report to Hygelac on his experiences. Readers expect such a passage to be incorporated in the poem because an adventurer in Beowulf's position really would have made such a report and because they like to see the adventure concluded with recognition by the "home folk" of the hero's achievement. Yet they would be bored if the report were a verbatim repetition of parts of the preceding text. The author solves the difficulty easily by omitting some details previously presented and adding others not mentioned before. Indeed, he always "rises to the occasion," for example, in the description of the "haunted mere," which affords so good a setting for the combat with Grendel's mother. The origin of the dragon's hoard need not have been told, but the author rightly feels that some account of it will add to his effect. So he inserts the elegiac passage about the last survivor of an ancient family with its

charmlike address to the earth. Finally, the ease with which he makes a perfect end of his poem should be mentioned—the narrative of the funeral races and the summary of his hero's qualities expressed as the words of the mourners.

Altogether, *Beowulf* stands comparison with the classical epic better than is commonly admitted. The author did not attempt the form of classical epic with its twenty-four books (or the Vergilian twelve), its great length, and slow, stately pace. If he was, as some have thought, familiar with the *Aeneid*, he either did not realize its form and structure (as Chaucer did not realize the form of the Petrarchan sonnet and perhaps did not perceive the epic structure of Boccaccio's *Teseide*), or he did not choose to imitate that form. His aim was merely to tell his story as vividly and impressively as possible, to exhibit noble actions and a noble hero. And he accomplished his purpose so well that he had no need to feel disturbed at the effect of a comparison, which he doubtless never anticipated, of his work with the classical epics.

UNIVERSITY OF CHICAGO

## A NEW PERSPECTIVE ON THE WAGER CYCLE

V. FREDERIC KOENIG

THE basic pattern of the wager tale (*Cymbeline*; *Decameron*, II, 9; *Euryanthe*; *et al.*) is well known. A man stakes his possessions or his life on the virtue of a woman whom another undertakes to possess. A deception makes it appear that the woman has yielded to the would-be seducer, and he claims the stake, only to be brought to confusion when the lady's chastity is finally established.

Gaston Paris, in his masterly and indispensable study of the wager stories,<sup>1</sup> classified them into three main groups. Group A is characterized by the circumstance that the would-be seducer acts in good faith in claiming to have won the wager, having been led through a substitution to believe he actually has possessed the lady. In groups B and C both, on the other hand, he wittingly slanders the heroine, the distinction between these groups being that in B the woman is active in bringing about her vindication, while in C her role is passive. Group A is clear cut, and there can be no argument over its reality; the case is otherwise, however, for B and C. The fact is that the subgroups B<sub>2</sub>, B<sub>3</sub>, and B<sub>4</sub> show much closer affinity to C than they do to subgroup B<sub>1</sub>; and there are ample grounds

for doubting that Paris' distinction between B and C—that is, activity or passivity of the heroine in bringing about the denouement—is an essential one. Actually, it seems preferable in the interest of greater simplicity, as well as of logic, to envisage the wager tales as resolving themselves into three distinct types having the following general patterns:

I (corresponds to Paris' group A). A woman's virtue is attacked in the absence of her husband. She feigns to yield, grants her would-be seducer an assignation, but induces another woman to take her place. Unaware of the substitution, the seducer has his will of the substitute, then cuts off her finger. The heroine keeps her finger concealed until the return of her lord. When the villain accuses her of misconduct and offers the mutilated finger as proof of his assertions, she confounds him by displaying her own finger intact.

II (corresponds to Paris' B<sub>1</sub>). A ruler becomes interested by hearsay in the sister of a favorite and shows an inclination to marry her. Another courtier, jealous of the favorite and hoping to discredit him, undertakes to seduce the sister. He fails even to reach her presence, but does gain knowledge of a secret birthmark on an intimate part of her body. This knowledge he uses to support his claim that he has possessed her. The project of marriage is broken off, the brother disgraced. On learning what has happened, the sister comes incognito to court and accuses the villain of having wronged her. When he protests that he has never seen her before, she has only to name herself to make his perfidy apparent.

III (corresponds to Paris' B<sub>2</sub>, B<sub>3</sub>, B<sub>4</sub>, C). A man boasts of the virtue of his lady and is gainsaid by another, who affirms he can seduce her, and a wager ensues. The would-be seducer is repulsed by the wife. However, a disloyal

<sup>1</sup> "Le Cycle de la gageure," *Romania*, XXXII (1903), 481-551. A number of scholars have touched upon the matter since the publication of Paris' article; among these the following may be consulted: E. A. Greenlaw, "The vows of Baldwin," *PMLA*, XXI (1906), 607-36; W. H. Hulme, "A Middle English addition to the wager cycle," *MLN*, XXIX (1909), 218-22; A. C. Lee, *The Decameron: its sources and analogues* (London, 1909), pp. 42-57; A. Hilka and W. Söderhjelm, "Zwei mittelalterlichen Frauengeschichten," *Neuphilologische Mitteilungen*, XV (1913), 16-24; D. S. Fansler, *Filipino popular tales* ("Memoirs of the American Folk-Lore Society," Vol. XII [Lancaster, Pa., and New York, 1921]), pp. 248-57; W. W. Lawrence, "The wager in *Cymbeline*," *PMLA*, XXXV (1920), 391-431.

servant secures for him intimate objects belonging to the lady, and, offering these tokens as evidence of her favor, he is able to maintain that he has won the wager. The husband at first believes his wife has been unfaithful, but later her innocence is established and the villain is punished.

Doubtless the first thing that will have been remarked concerning these patterns is the absence of the wager in the first two. Indeed, the wager is not essential to Types I and II and is lacking in a number of their earlier versions. This suggests, of course, that the wager was originally foreign to Types I and II and entered those of their versions which have it only as a result of contamination from Type III. In the succeeding paragraphs we shall find it not difficult to establish that this was precisely the case.<sup>2</sup>

Type I is represented by six versions.<sup>3</sup> Two of the oldest, an exemplum<sup>4</sup> contained in the *Compilacio singularis*, and the Welsh tale of *Taliesin*,<sup>5</sup> do not have the wager, which is lacking also in some of the variant forms of the modern Greek folk poem *Maurianós*.<sup>6</sup> Now, obviously, the wager must be either an added, originally foreign, element in those versions having it or an omission in those lacking it. Of the versions which lack the wager the exemplum may be considered as most fairly typical, since *Taliesin* and *Maurianós* both give manifest signs of having been substantially altered. If the wager was

simply omitted from the exemplum, there is no evidence of the suppression: lust, not a stake to be won, motivates the attack on the heroine's virtue; the mutilation is practiced, not to obtain proof of having won a wager, but to enable the seducer to forestall denunciation of his villainy by the heroine.

Coming to the versions which have the wager, we find one very close to the exemplum in most details; this is the late Scotch ballad, "The twa knights." But, in addition to the wager, "The twa knights" has another element which, though found in no other representative of Type I, is characteristic, as we shall see, of Type III. This is the disloyal nurse or servant who betrays her lady to the villain, an element quite unnecessary to the substitution-mutilation pattern and introduced into it only at the expense of some straining. The situation brought about through the false nurse in "The twa knights" is closely analogous to what takes place in the thirteenth-century prose romance, *Le Roi Flore et la belle Jehanne*:<sup>7</sup> the nurse arranges matters so that the seducer may surprise the lady alone and force her to do his will. It seems clear, then, that the ballad is basically the same tale as the exemplum but has been altered through the influence of *Le Roi Flore* or a similar story to include the wager and the false nurse.

The same demonstration can be made for the other versions of Type I having the wager; in each case there is present along with the wager one or more elements at once characteristic of one of the other two types and superfluous to the substitution-mutilation pattern. Thus, in Rupprecht von Würzburg's *Zwei Kauf-*

<sup>2</sup> G. Paris perceived that the wager was not original in Type II (p. 548, n. 1). Since he believed that Type II had evolved from Type I, it is difficult to see how he could have avoided the admission that the latter also originally lacked the wager.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 482-86.

<sup>4</sup> Published by A. Hilka in *Jahres-Bericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur*, XC (1912), IV, 14.

<sup>5</sup> Published by Lady Guest with the *Mabinogion* (London, 1877), pp. 471 ff.

<sup>6</sup> See F. J. Child, *The English and Scottish popular ballads*, V (Boston, 1894), 21.

<sup>7</sup> *Ibid.*, No. 268.

<sup>8</sup> Published in Moland and D'Héricault, *Nouvelles françaises en prose du XIII<sup>e</sup> siècle* (Paris, 1856), pp. 85-157.

männer,<sup>9</sup> the seducer asks his victim for a jewel, evidently with the notion of utilizing it to prove his success; since, in view of the mutilation, this feature is pointless, it must have been borrowed along with the wager from some tale in which the villain offered tokens supposedly obtained from the lady as evidence of having won her favor. In *Maurianós* also the tokens appear, and the heroine is represented as sister instead of wife of the hero, doubtless through the influence of a late form of Type II.

Among the versions representative of Type II there is little essential variation beyond precisely the fact that some have the wager and others not. Those lacking the wager—*Guillaume de Dole*,<sup>10</sup> *Guillaume de Nevers*,<sup>11</sup> *Ysmarie de Voisines*,<sup>12</sup> Lope de Rueda's *Eufemia*<sup>13</sup>—comprise the oldest existing versions;<sup>14</sup> those which have the wager are all more recent and stem, as G. Paris has noted,<sup>15</sup> from a single altered prototype. In the older versions the villain's motive in undertaking to seduce the heroine and in falsely accusing her is to destroy her brother's credit in the eyes of their sovereign. This motive is found also in the later versions, along with the wager; so it must be original. But, with it, the wager is superfluous; and, since the versions having the wager present other

evidence of contamination—of the same nature as that we found in our examination of Type I—there can be no doubt that they owe the wager to the influence of tales belonging to Type III.

With the conclusion that in their earlier forms neither Type I nor Type II had the wager, we are now in a position to question the generally assumed common ancestry of our three types. True, the wager aside, they present other features in common, notably their underlying theme of a woman slandered and vindicated. This latter, however, they share with countless other tales, for the theme of the woman falsely accused is one of the most common and widespread of folklore motifs. Its very banality precludes the assumption that all its many variant forms stem from a single source. On the other hand, stories with a similarity in theme have a tendency to borrow from each other, and the proclivity appears to have been particularly strong in the case of representatives of the theme of the woman falsely accused.<sup>16</sup> We have seen, in fact, that it is to just this factor that the presence of the wager itself in Types I and II is due. It is quite possible, consequently, that our three types represent three originally independent tales and that whatever common elements their representatives may possess are ascribable to contamination rather than to common descent.

Let us consider, first, the possibility of a relationship between Types I and II. Gaston Paris believed<sup>17</sup> that Type II (his group B<sub>1</sub>) evolved from Type I (his group A) on the grounds of the appearance in both of these elements: (1) the heroine is portrayed as a sister rather than as a

<sup>9</sup> F. H. von der Hagen, *Gesamtabenteuer* (Stuttgart and Tübingen, 1850), III, 350-82.

<sup>10</sup> Ed. R. Lejeune-Dehousse (Paris, 1936).

<sup>11</sup> See *Romania*, XXXII, 487. The present writer proposes to publish shortly the text of the exemplum from the *Compilacio singularis* in which *Guillaume de Nevers* is preserved.

<sup>12</sup> See E. Langlois, *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques*, XXXIII, Part II (1889), 227-29. Paris refers to this version as "la nouvelle de Sens" (p. 490).

<sup>13</sup> Ed. J. Moreno Villa ("Clásicos castellanos," Vol. LIX [Madrid, 1924]).

<sup>14</sup> To these may be added a Norwegian fairy tale which G. Paris did not know and which likewise lacks the wager (see *Folk-Lore Fellows communications*, XLVI [1922], 30).

<sup>15</sup> P. 492.

<sup>16</sup> C. Fahlin's article, "Les Sources et la date du *Roman du Comte de Poitiers*" (*Studia neophilologica*, XIII [1940], 181-225), shows the extent to which the Old French romances featuring the woman falsely accused have borrowed from each other.

<sup>17</sup> Pp. 545 ff.



wife; (2) the hero is placed in prison as a result of his sister's apparent guilt; (3) the heroine appears at court to establish her innocence. These things, with possibly the exception of the hero's imprisonment,<sup>18</sup> may indeed be considered characteristic of Type II; in Type I, however, the heroine appears as a sister only in some forms of *Maurianós*, the hero is placed in prison only in *Maurianós* and *Taliesin*, and only in *Maurianós* and *Taliesin* is there any appearance at a court. Since both *Maurianós* and *Taliesin* have undergone obvious alteration, a circumstance disregarded by Paris in his preoccupation with what he considered primitive traits, any evidence drawn solely from them is nugatory. The importance of the sister in primitive society, upon which Paris insists so much,<sup>19</sup> is beside the point in view of the fact that *Maurianós*, the only representative of Type I to present the heroine as a sister, derives, in all likelihood, from late Italian sources and has palpably been influenced by tales belonging to both Types II and III.

The sole valid indication of a genealogical relationship between Types I and II, then, is that both feature an unjustly persecuted woman, a situation too commonplace, as we have remarked, to serve unsupported as evidence of their common

descent. On the other hand, each type develops the theme in its own distinct way: one portrays a wife, who foils the lust and malice of her husband's trusted but faithless retainer; the other presents a sister, who, with her honor impugned in the villain's attempt to destroy her brother, saves the situation by ingenious stratagem. Moreover, the means by which the heroine establishes her innocence is in each case distinct, and it cannot plausibly be maintained that the method employed in the one in any way suggests the other. In short, it is most improbable that either Type I or Type II derived from the other or that they have a common parent.

Before considering the question of relationship between Types II and III, let us note that Types I and III, for their part, possess nothing in common that we have not already had occasion above to recognize as being due to the influence of Type III on Type I.

The principal index of possible kinship between Types II and III to be considered is the means by which the villain gains credence for his slander. In Type II invariably and in many versions of Type III likewise, he accomplishes this by knowledge of the heroine's secret birthmark. In other versions of Type III, however, his proof consists simply of the possession of tokens allegedly obtained from the lady. Finally, in versions belonging to both types the birthmark and the tokens are sometimes found in combination. In these cases, it may be noted, the tokens appear superfluous, for the birthmark by itself provides complete and conclusive evidence for the traducer's purpose.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> There is no imprisonment in the oldest versions of Type II.

<sup>19</sup> P. 545. Since he refers to Gummere's article, "The sister's son" (*An English miscellany presented to F. J. Furnivall* [Oxford, 1901], pp. 132-49), Paris apparently supposed the circumstance that a brother appears in these tales as responsible for his sister's conduct to be indicative of the tales' having originated in a society in which matriarchal conceptions still prevailed. It seems hardly necessary to point out that the brother's assuming guardianship of his sister on the death of the father is not only common but the normal thing in patriarchal society. Besides, in a matriarchal society, responsibility for the girl would be assumed by her maternal uncle rather than by her brother (see Briffault, *The mothers* [New York, 1927], I, 498-502). It may be observed, too, that the basic motif of all our tales denotes an esteem for chastity which in no wise tallies with matriarchal conceptions (see *ibid.*, III [1927], 253-54 and 333-45).

<sup>20</sup> The composer of the version whence proceeds the group including Boccaccio's tale and *Cymbeline* (Paris' subgroup B<sub>1a</sub>) seems to have sensed this but to have retained the tokens as a means of heightening suspense. In fact, he even introduces a third element by having the villain first describe the lady's chamber. The husband is, of course, not convinced, since the villain could have obtained a description of the room

Gaston Paris believed both the tokens and the birthmark to have been present in the supposed common ancestor of the two types. To account for the absence of the birthmark in some versions of Type III, he says: "Il faut croire ... que, partout où il [the birthmark] manque, il est tombé par oubli."<sup>21</sup> This explanation, however, is hardly satisfactory. The birthmark is far more striking and makes a much better story than the tokens, in addition to being more convincing. Given the two elements, the birthmark and the tokens, is it likely, then, that the former would have given way to the latter either "par oubli" or otherwise?<sup>22</sup> The alternative is to suppose that Types II and III were originally independent, the birthmark being characteristic of Type II and the tokens of Type III, and that where the tokens appear in Type II and the birthmark in Type III there has been contamination. That this is the correct explanation is amply borne out by the available evidence. *Guillaume de Dole* and *Le Conte de Poitiers*<sup>23</sup> are the earliest existing versions of Types II and III, respectively. *Guillaume de Dole* has no trace of the tokens, and *Le Conte de Poitiers* has no trace of the birthmark.

without having been himself admitted to it. Then the villain produces his tokens but is told they are not satisfactory evidence, since they could have been obtained—as indeed they were—through ruse. Finally, the villain clinches his case by telling about the birthmark. See how Shakespeare makes the most of these suspense-maintaining devices in *Cymbeline*, Act II, scene 4.

<sup>21</sup> P. 548.

<sup>22</sup> It will have to be admitted, however, that in at least one case this did happen. The incident of the traducer's being introduced into the lady's chamber concealed in a chest makes it certain that "The chest" (Campbell, *Popular tales of the West Highlands*, II [Edinburgh, 1860], 1 ff.) derives from a version which had the birthmark. However, a birthmark figures prominently in an earlier part of the story, and this doubtless accounts for its omission in the part which interests us.

<sup>23</sup> Ed. V. Frederic Koenig (Paris, 1937); also B. Malmberg ("Etudes romanes de Lund," Vol. I [1940]).

The oldest version of Type III in which the birthmark is found is Gerbert de Montreuil's *Roman de la violette*,<sup>24</sup> whose principal source is known to have been *Le Conte de Poitiers*. Now Gerbert, we know, took the birthmark from *Guillaume de Dole*.<sup>25</sup> Hence, we can definitely identify the earliest occurrence of the birthmark found in Type III as a borrowing from Type II. And there is no reason to believe that this element existed in Type III prior to the composition of the *Violette*. The other versions of Type III having it may be dependent on the *Violette* for it, or some may have been influenced directly by a Type II tale, just as the *Violette* itself was.

In all but two or three cases of the appearance of the birthmark in Type III, there is a definite indication that it came via the *Violette*. In Type II it is essential, because of the counteraccusation motif, that the traducer not see the heroine; he must, consequently, get his information about the birthmark at second hand. In the *Violette*, however, Gerbert de Montreuil has his villain see the birthmark himself by peeping through a hole while the lady is bathing. In nearly all the versions of Type III having the birthmark, the villain learns about it by actually seeing the heroine nude, not by secondhand report as in Type II. In some instances—e.g., *Le Roi Flore*—the lady is stripped for bathing, indicating beyond doubt the influence of the *Violette*. In numerous versions the traducer is introduced into the lady's room, concealed in a chest. A lover's entry into a lady's room in this fashion is, of course, a more or less commonplace device in popular literature,<sup>26</sup> but its introduction into our cycle was doubtless facilitated by

<sup>24</sup> Ed. D. L. Buffum for the Société des anciens textes français (Paris, 1928); see pp. xl–xlv.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. xlv.

<sup>26</sup> Cf. Lee, p. 57.

the bath incident, which we know first appeared in the *Violette*.<sup>27</sup>

Another element appearing in both Type II and Type III is the nurse suborned by the villain to betray the lady. However, *Guillaume de Dole*, oldest version of Type II and the only one giving no evidence of influence from Type III, lacks this feature. There it is the heroine's mother who, ignorant of the villain's design, guilelessly reveals to him the secret of the birthmark. That this is not simply an alteration or peculiar to *Guillaume de Dole* seems indicated by Lope de Rueda's *Eufemia*. Here a servant discloses the existence of the birthmark, but she does so with no thought of disloyalty to her mistress; she is beguiled by the villain just as the mother is in *Guillaume de Dole*. *Guillaume de Nevers*, oldest version of Type II having the disloyal nurse, has also the tokens, an indication of contamination from Type III. It seems safe to conclude, consequently, that the false nurse is characteristic of Type III and not original in Type II.

The means by which the heroine establishes her innocence in Type II is always the same; she accuses her traducer of having ravished or robbed her, thus bringing him to deny ever having seen her before. In Type III the heroine's innocence is established in a variety of ways, but in only one version does the counteraccusation characteristic of Type II appear. This is another exemplum<sup>28</sup> from the

<sup>27</sup> *Ysmaïe de Voisines* (Paris' "Nouvelle de Sens") has a scene which is certainly more or less directly dependent upon the *Violette's* bath incident and which could easily have suggested the chest device: the villain is concealed under a heap of rags in a wardrobe while the lady is induced by her false attendant to bare her birthmark.

Incidentally, the inclusion of this element in *Ysmaïe*, a Type II tale, well illustrates the strength of the tendency to cross-contamination in all these tales. In view of the counteraccusation which is to come later, the wardrobe scene is obviously out of place in this story.

<sup>28</sup> Pub. by A. Hilka, *Jahres-Bericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur*, XC, IV, 16.

*Compilacio singularis*. Gaston Paris placed it in his subgroup B<sub>2</sub>, of which it is the only member, and he considered it as representing an intermediary stage in the development of Type III from Type II. Had he known the then not yet discovered tale, "Two merchants of Rome,"<sup>29</sup> this view would not have been tenable. Comparison of the *Compilacio singularis* exemplum with the "Two merchants" version makes it evident that they derive ultimately from the same Type III tale but that the exemplum has borrowed its denouement from Type II.

While Types II and III concur, then, in presenting a woman falsely taxed with sexual misconduct, all other points of contact are better explained as resulting from mutual borrowing rather than from dependence of one type on the other. Moreover, it is essential to the basic pattern of Type II that the heroine be a sister and equally essential to the pattern of Type III that she be a wife; for, as Hilka and Söderhjelm have aptly remarked,<sup>30</sup> the whole character of the wager presupposes that a wife, not a sister, be in question. One must remember, too, that the very essence of Type II is the clever way in which the heroine brings about the villain's confusion; had Type III developed from Type II, is it admissible to think that this feature would have disappeared so completely in favor of the various relatively colorless devices for establishing the heroine's innocence which we find in Type III? Again, then, we may be sure we have been dealing with two originally distinct tales.

It should now be apparent that, in seeking to trace the development of the wager story proper, we must devote our

<sup>29</sup> Ed. Hilka and Söderhjelm, "Petri Alfonsi Disiplina clericalis," *Acta Societatis scientiarum Fennicae*, XXXVIII (1911), 71-72; see also Hulme, as cited in n. 1, above.

<sup>30</sup> *Neuphil. Mitt.*, XV, 19.

attention primarily to the representatives of Type III. Let us see, then, upon what basis we can arrive at a classification of these.

No essential variation of basic pattern is to be found among the members of Type III except in the denouement. It is when we come to the means by which the heroine's innocence is established that divergence occurs. In all versions disguise plays a part.<sup>31</sup> In *Le Conte de Poitiers* and its offshoot, the *Violette*, it is the husband who disguises himself; but in all other versions the wife is the one who resorts to disguise. *Le Conte de Poitiers* and the *Violette* can, consequently, be considered a branch apart, and we shall hereafter refer to this branch as "P."<sup>32</sup>

The versions in which it is the wife who disguises herself may be further separated into two groups. In both, the heroine assumes male garb. In one, which we shall designate "X,"<sup>33</sup> she brings about reconsideration of the question of her guilt and is vindicated by a judicial combat. In the other, which we shall call "Y," she rises to a position of affluence or power, then brings about her vindication in one of these three ways:

a)<sup>34</sup> She finds her husband destitute. Attaching him to her in some capacity, she takes

<sup>31</sup> While there is no disguise in the existing form of *Elena* (Paris, p. 526), it may safely be assumed that disguise of the heroine figured in the source of this tale.

<sup>32</sup> Perhaps we should include in P a Jewish tale reported by M. J. bin Gorion (*Der Born Judas* [Leipzig, 1918], I, 276-78). A Jewish merchant enters into the wager with a Gentile, who will be conceded to have won if he can secure a gold ring from the wife. The Gentile procures the ring by theft, and the merchant is apparently convinced of his wife's guilt. Returning home, he has the wife go aboard a ship, which he himself later boards disguised as the pilot. He withdraws food and drink from the wife, telling her that she can have sustenance only in exchange for a kiss. When she prefers starvation, he is convinced of her virtue and realizes he has been tricked by the Gentile.

<sup>33</sup> X corresponds to Paris' B<sub>6</sub>I (pp. 526-28) and B<sub>6</sub>III (pp. 530-34).

<sup>34</sup> Paris' B<sub>5</sub>b (pp. 515-21) corresponds to Ya.

him back to their former home, now in the possession of the villain. The latter is then led to betray his perfidy in the presence of the husband, whom he does not, of course, recognize.

b)<sup>35</sup> Having obtained a position of power or favor at the court of a sovereign, she encounters the villain and learns from him the story of his treachery. She then brings him to repeat it in the presence of her husband and the sovereign.

c)<sup>36</sup> She obtains a position through which she is called to sit in judgment of her husband, who has been summoned to account for her disappearance. After hearing the husband's story, she summons the villain and forces a confession from him.

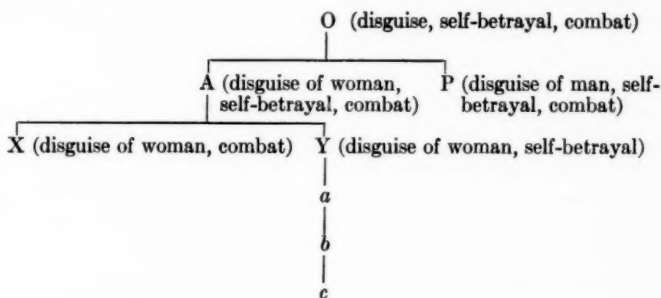
Ya is manifestly closely related to P, in which the husband returns in disguise to his former dwelling and there chances to hear the villain inadvertently betray himself. Yb and Yc have the character of successive developments from Ya. On the other hand, the judicial combat characteristic of X likewise occupies a prominent place in P. So, then, we have this situation: X and Y must descend from a common ancestor which had disguise of the heroine. Further, X, in the combat, and Y, in the traitor's inadvertent self-betrayal, each separately possesses an element in common with P. Thence it results that the common ancestor of X and Y—let us call it "A"—had not only disguise of the woman but also both the inadvertent self-betrayal and the combat, X having developed the latter element to the exclusion of the former, and Y vice versa. It is obvious that "O," as we shall designate the common ancestor of all the versions, contained the elements of disguise, the villain's inadvertent self-betrayal, and the judicial combat. However,

<sup>35</sup> Paris' B<sub>3a</sub> (pp. 500-515) corresponds to Yb. It includes likewise the "Two merchants of Rome" version, which Paris did not know.

<sup>36</sup> Yc corresponds to Paris' B<sub>4a</sub> (pp. 522-26) and B<sub>6</sub>II (pp. 528-30).

there is no way of deciding whether in O it was the husband who assumed the disguise, as in P, or the wife, as in A. These relationships can be represented schematically in this wise:

individual representatives of the cycle. Frequent cross-contamination, as we have seen, has rendered these relationships extraordinarily complex and deserving of separate study. Our purpose here has been



While this schema represents fairly accurately, I believe, the main lines of development of the wager tale, it is, of course, incomplete. It is beyond the compass of the present study, however, to attempt to show the relationships of the

primarily to lay the groundwork for a more particular examination of the relationship of the Old French representatives.

PENNSYLVANIA STATE TEACHERS COLLEGE  
EDINBORO



## THE PLACE OF RULES IN DRYDEN'S CRITICISM

HOYT TROWBRIDGE

### I

A FUNDAMENTAL task in the interpretation of any literary critic is to determine the nature and status of the general criteria which lie behind his judgments of specific works and writers. Discussion of Dryden's criticism has largely turned upon this question. The critics of the neoclassical period—the writers, let us say, from Ben Jonson to Samuel Johnson—are agreed in general to have been characterized by their use of "rules": that is to say, of objective norms or canons, established by reason, which they applied in the judgment of particular works of art. Did Dryden share this faith in rules, or did he appeal to other criteria, perhaps subjective and antirational? If he did make use of rules, we should inquire also as to their derivation and status—the sort of reasoning by which they were supported and the kind and degree of validity which he supposed them to possess.

To the first of these questions, three answers have been suggested. The clearest example of the first answer is to be found in George Saintsbury's *History of criticism*. According to Saintsbury, Dryden was the Shakespeare of criticism. He judged poems as Shakespeare wrote them, by "aiming at delight, at truth, at justice, at nature, at poetry, and letting the rules take care of themselves." If at times he seems to have appealed to critical rule and system, he did so only in deference to fashion and fools. In the last analysis, Dryden judged poems simply by his own impressions, by his own intuition of poetic quality.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> George Saintsbury, *A history of criticism and literary taste in Europe*, II (2d ed.; New York and Edinburgh, 1905), 388–89.

In his *Life of Dryden*, Dr. Johnson tells a very different story. Writing some eighty years after Dryden's death, Johnson knew that many changes had taken place during the intervening period. He seems to have feared that Dryden's doctrines and judgments might seem commonplace to the sophisticated reader of 1780. We ought to remember, Johnson says, that in Dryden's time these ideas were new. In that age, sound principles of criticism were known to few: "Audiences applauded by instinct, and poets perhaps often pleased by chance." It was Dryden who first taught the English to criticize by rule: "Dryden may be properly considered as the father of English criticism, as the writer who first taught us to determine upon principle the merit of composition." Dryden's great achievement, Johnson believed, had been to establish a groundwork of critical standards and principles, upon which other men had continued to build; for a criticism by instinct or intuition he substituted a criticism by law.<sup>2</sup> This is the exact opposite of Saintsbury's view.

The third solution combines the two above. A representative instance is Margaret Sherwood's discussion in her essay on Dryden's theory of drama. In her opinion Dryden had no consistent position. He wavered continually between French rules and English freedom, judging at one time by the canons of rationalism, at another by subjective impression or intuitive response.<sup>3</sup> This is the answer given by most students of Dryden's thought; few have been able to find any

<sup>2</sup> *Lives of the English poets*, ed. Hill (Oxford, 1905), I, 410–11; cf. also p. 366.

<sup>3</sup> *Dryden's dramatic theory and practice* (New Haven, 1914), pp. 27–29, and *passim*.

single criterion underlying the variety of his critical opinions and judgments.

The second question, though almost as important as the first, is much less frequently considered. The most relevant discussion is that of Professor L. I. Bredvold, who represents Dryden as a Pyrrhonist, a skeptical antirationalist. In religion the natural expression of this philosophy is "fideism," an attack upon natural reason in the interests of revelation and ecclesiastical authority. In politics the same distrust of reason leads to a defense of tradition and authority—in Dryden's case, to a moderate constitutional Toryism. His thought, in these two fields, is consistent both in its distrust of reason and in the conservative conclusions to which this assumption leads.<sup>4</sup> In criticism, according to Bredvold, Dryden's thought is unsystematic and tentative; as a Pyrrhonist, he distrusted reason and was always ready to change his mind. Appealing at one time to the rules, at others to nonrational criteria, his criticism is essentially unstable and inconsistent. In so far as he did make use of rules, their status was that of hypotheses or provisional generalizations, tentatively held and easily dropped in favor of other criteria.<sup>5</sup> In criticism, as in religion and politics, Pyrrhonic skepticism or antirationalism is the continuing substratum, beneath the surface contradictions, which gives unity and integrity to Dryden's thought.

These, then, are the questions with which we are concerned, together with some of the solutions which have been offered by scholars and critics. The evidence to be presented here is drawn primarily from a single work, Dryden's

*Defence of An essay of dramatic poesy*; it will be supplemented, however, by material from other critical essays by Dryden and, in connection with Bredvold's thesis, by evidence drawn from some of Dryden's sources and from the writings of his contemporaries. I will not attempt here to analyze Dryden's practice as a critic; my purpose is to recover his theory of criticism and to define its nature, as he himself conceived it.

The *Defence* was written in 1668 as a reply to the preface to Sir Robert Howard's play, *The Duke of Lerma*, which, in turn, was an attack upon Dryden's *Essay of dramatic poesy*. Considered as a whole, the *Defence* is not of first-class importance. The main point at issue was the propriety of rhyme in serious plays—a question of considerable practical importance at the time but of comparatively minor theoretical interest. Howard was an amateur, a fourth-rate poet whose views were too superficial to have much intrinsic value,<sup>6</sup> and Dryden's rebuttal is largely devoted to *ad hoc* satire on Howard's frequent obscurities, mistranslations, grammatical faults, and errors of reasoning. The *Defence*, nevertheless contains, in two or three passages, a serious and reasoned treatment of certain crucial theoretical questions. For all his superficiality, Howard had raised some fundamental problems, which Dryden considered more fully in his reply than he had occasion to do in any of his later works. These passages give the essay a unique value and interest for the student of his critical thought.

<sup>4</sup> For a similar judgment of Howard compare Paul Spencer Wood, "The opposition to neo-classicism in England between 1660 and 1700," *PMLA*, XLIII (1928), 190-91. For other and generally more favorable opinions see D. D. Arundell, *Dryden and Howard* (Cambridge, 1929), pp. ix-xi; Paul Hamellus, *Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts* (Leipzig, 1897), p. 48; and James E. Routh, *The rise of English classical criticism* (New Orleans, 1915), p. 22.

<sup>5</sup> *The intellectual milieu of John Dryden* (Ann Arbor, 1934), esp. pp. 11-15, 70-72, 108-10, 115-20, 132-34.

<sup>6</sup> L. I. Bredvold, *The best of Dryden* (New York, 1933), pp. xxxiv-xxxviii.

Howard speaks in his preface as a friend of reason but an enemy of dogmatism; he accuses Dryden of attempting to establish laws by dictatorial fiat. In poetry he defends liberty of taste and opinion against the rules:

... Nor do I condemn in the least any thing of what Nature soever that pleases, since nothing cou'd appear to me a ruder folly than to censure the satisfaction of others; I rather blame the unnecessary understanding of some that have labour'd to give strict rules to things that are not Mathematical, and with such eagerness persuing their own seeming reasons that at last we are to apprehend such Argumentative Poets will grow as strict as *Sancho Pancos* Doctor was to our very Appetites; for in the difference of *Tragedy* and *Comedy*, and of *Fars* it self, there can be no determination but by the Taste; nor in the manner of their Composition; and who ever wou'd endeavour to like or dislike by the Rules of others, he will be as unsuccessful as if he should try to be persuaded into a power of believing, not what he must, but what others direct him to believe.<sup>7</sup>

For Howard, evidently, there was no middle ground between mathematical demonstration and the anarchy of uncontrolled individual preferences; if, therefore, the rules were not susceptible to demonstration, it followed that taste alone could be the guide. The poet must be free to dress his play "in such a fashion as his fancy best approves" and the audience, by the same token, to judge the result by its own satisfaction. The poet might preserve the unities if he liked, might rhyme or not as pleased him best; and the audience was to respond according to its taste. Howard's argument, denying the possibility of a criticism by rule, left all questions of better and worse in poetry to be determined by personal preference. It was for this reason

that his preface needed a serious refutation.

In opposing this antinomian view, Dryden makes three important claims: first, the negative contention that taste—the mere liking or disliking—cannot be taken as the criterion of poetic value; second, as the positive counterpart of this contention, that it is possible to ground the rules on objective principles and to support them by reasoned arguments; and, finally, that such principles are not dogmatic, since they are not claimed to be demonstrative. In short, there is a middle ground between individual taste and arbitrary law, and it is in this area that sound criticism ought to operate. Taken together, these three propositions constitute Dryden's general position as to the function and status of rules in criticism.

## II

Dryden's first argument, against the validity of taste as a criterion, is made in reply to Howard's statement that "in the difference of *Tragedy* and *Comedy*, and of *Fars* it self, there can be no determination but by the Taste." After noting the ambiguities of this proposition, Dryden replies to what he takes to be its sense—"that betwixt one comedy or tragedy and another, there is no other difference but what is made by the liking or disliking of the audience." This statement, which seems to reject all objective standards, Dryden flatly denies:

The liking or disliking of the people gives the play the denomination of good or bad, but does not really make or constitute it such. To please the people ought to be the poet's aim, because plays are made for their delight; but it does not follow that they are always pleased with good plays, or that the plays which please them are always good. The humour of the people is now for Comedy; therefore, in hope to please them, I write comedies rather than

<sup>7</sup> J. E. Spingarn (ed.), *Critical essays of the seventeenth century*, II (Oxford, 1908), 106-7. Hereafter cited as "Spingarn."

serious plays: and so far their taste prescribes to me: but it does not follow from that reason, that Comedy is to be preferred before Tragedy in its own nature; for that which is so in its own nature cannot be otherwise, as a man cannot but be a rational creature: but the opinion of the people may alter, and in another age, or perhaps in this, serious plays may be set up above comedies.<sup>8</sup>

This argument rests upon the assumption that the value of a work of art is entirely independent of opinion. Each work and each kind has an unchanging intrinsic value, which would be the same "were there neither judge, taste, nor opinion in the world," and the function of criticism is to judge each in accordance with its real worth. But, since this real value is not determined by opinion, the liking or disliking of the people cannot be the criterion by which it is judged. Taste can have no authority, for real value "cannot be otherwise" than it is, while taste is constantly changing; to depend upon taste is to be at the mercy of whim and caprice. In order to be valid, therefore, criticism requires an external rule, some standard or measure which is independent of opinion.

Those who believe (with the majority) that Dryden's thought was radically inconsistent, varying without pattern from year to year, may find this passage unconvincing as evidence of Dryden's permanent views. If, as the *Defence* certainly shows, Dryden believed in 1668 that uncontrolled taste had no authority in criticism, this fact would not necessarily prevent an appeal to taste in his other writings. On this point, however, Dryden's position did not change; he returns again and again to the assertion that taste in itself has no validity or authority but must always be checked and guided by some objective criterion of poetic worth.

His attack upon the taste of the people,

<sup>8</sup> W. P. Ker (ed.), *Essays of John Dryden* (Oxford, 1926), I, 120-21. Hereafter cited as "Ker."

as we see it in the *Defence*, is repeated in many other works. In the *Essay of dramatic poesy* itself, he had already said emphatically: "If by the people you understand the multitude, the *hoi polloi*, 'tis no matter what they think; they are sometimes in the right, sometimes in the wrong: their judgment is a mere lottery."<sup>9</sup> In the prefaces to *An evening's love* (1671) and to *All for love* (1678) he again expresses his contempt for the popular audience; their applause is valueless, he says, because "the crowd cannot be presumed to have more than a gross instinct, of what pleases or displeases them."<sup>10</sup> The same attitude is shown in the dedication of *The Spanish friar*, during the eighties, and again in the *Discourse on satire* in the nineties, the last decade of Dryden's life.<sup>11</sup> The reason for this contempt, though clear in all these passages, is most explicitly stated in the preface to *Troilus and Cressida* (1679), when he attacks "that audience which loves Poetry, but understands it not."<sup>12</sup> Having no ground but instinct, the people's opinion proves nothing as to the real merit of a poem or play.

Although the theoretical basis of these remarks seems clear, they might perhaps be discounted as an expression of mere class prejudice. But the same idea appears elsewhere in a more general form, without application to any particular social class. Dryden distinguishes in several places between a "blind admirer" and a true critic.<sup>13</sup> The blind admirer, whether in the stalls or in the upper gallery, is distinguished from a true critic by his lack of understanding. Such men, though often enthusiastic lovers of poetry, judge it without discrimination, by a mere "gross

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 195 and 135-36.

<sup>11</sup> *Ibid.*, I, 246, and II, 50-51.

<sup>12</sup> *Ibid.*, I, 221, 226.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 138, 196.

instinct" of what pleases. They know what they like, as we say, but cannot explain why. Such men are to be found in all parts of society; a lack of principle, though characteristic of the mob, is to be found in every class. The true critic, by contrast, not only loves poetry but understands it, too; he is able to defend his inclination by his reason, because he admires not "blindly" but "knowingly."<sup>14</sup> As a result, his views are likely to be both sound and convincing; in the long run, since they are grounded on principle, they will win out. Such views, Dryden says, are "of God."<sup>15</sup>

This idea is most fully developed in the dedication of Dryden's *Aeneis* (1697), where he adapts from the French critic, De Segrais, an analysis of the reading public into three groups. The classification is based upon capacity for true judgment, which is assumed to depend not on sensitivity or enthusiasm but on understanding and a grasp of principle. The first two groups, having either no principles or very inadequate ones, have but little capacity for right judgment. The third and highest group, which is also the smallest, includes the "best judges," the *judices natos*. This is the part of the audience which Vergil, in common with all true poets, had particularly wished to please:

... the most judicious: souls of the highest rank, and truest understanding. These are few in number; but whoever is so happy as to gain their approbation can never lose it, because they never give it blindly. Then they have a certain magnetism in their judgment, which attracts others to their sense. Every day they gain some new proselyte, and in time become the Church.<sup>16</sup>

Their judgments are sound and enduring because they are never given blindly, out

of mere taste, instinct, or subjective impression. The essence of true criticism, as distinguished from a blind enthusiasm for poetry, is an appeal beyond taste to the enduring criteria of reasoned principle.

The second of Dryden's arguments against Howard is a proof that objective criteria can actually be established. Howard had claimed that "the general rules laid down for Playes" were wholly undemonstrable and groundless, because "the great foundation that is laid to build upon is nothing, as it is generally stated."<sup>17</sup> If Dryden's attack on taste was to stand, it was necessary to defend the ground or foundation on which the rules were to rest. He had shown that they were necessary, if critical judgment was to conform to real literary value; he must now show that they are possible.

Dryden's proof is based upon the nature of an art, as he conceived it:

... let us consider what this great foundation is, which he says is nothing, as it is generally stated. I never heard of any other foundation of Dramatic Poesy than the imitation of Nature; neither was there ever pretended any other by the Ancients or Moderns, or me, who endeavour to follow them in that rule. This I have plainly said in my definition of a play; that it is a just and lively image of human nature, &c. Thus the foundation, as it is generally stated, will stand sure, if this definition of a play be true; if it be not, he ought to have made his exception against it, by proving that a play is not an imitation of Nature, but somewhat else, which he is pleased to think it.

But 'tis very plain, that he has mistaken the foundation for that which is built upon it, though not immediately: for the direct and immediate consequence is this; if Nature be to be imitated, then there is a rule for imitating Nature rightly; otherwise there may be an end, and no means conducing to it.<sup>18</sup>

This argument assumes that an art is a skill directed to some end and that the

<sup>14</sup> *Ibid.*, II, 115.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 225, 258.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 223-26.

<sup>17</sup> Spingarn, II, 108.

<sup>18</sup> Ker, I, 123.



existence of an end implies some means of attaining it. Rules of poetic production, formulating the means appropriate to attain the poet's end, are therefore inherent in the nature of poetry as an art; and these same rules provide the standards by which the products of his art are to be judged. If the end is to imitate nature, this aim constitutes the foundation upon which the rules, as means to that end, may be erected.

This argument, like that against the validity of uncontrolled taste, appears in Dryden's later works as well as in his reply to Howard. The conception of an art, which provides the major premise of this argument, is to be found almost everywhere in his critical writings. It is implied, for example, in his use of the term "artificial" in praise of a poet's work, or "inartificial" in condemnation.<sup>19</sup> It appears also in the familiar distinctions between nature and art, genius and skill, or fancy and judgment. With other critics of the neoclassical period, Dryden assumes that good poetry cannot be composed without genius, a creative power implanted in the poet by nature; but he always contends that true poetry requires, in addition, the judgment to "manage" this power, to apply it with skill to the task at hand.<sup>20</sup>

The same idea of art is expressed metaphorically in several places. Dryden compares the poet to a gunsmith or watchmaker, a wrestler, a physician, and an architect or builder.<sup>21</sup> The inference drawn from all these analogies is the necessity of skill; and in the last two, more specifically, of skill based on theoretical insight or knowledge. As Dryden says in the preface to *An evening's love*, the

writer of farce—a type of the bad poet—is like a mountebank doctor, a mere "empiric"; for, even if he succeeds, it is by inferior means and without understanding what he does. The good poet, on the other hand, is like the true physician: he understands the principles of his art, the reasons for what he does and the causes of his success. "What the one performs by hazard, the other does by skill."<sup>22</sup> Or, again, in condemning plays written without a plan, Dryden says that poets who succeed in such undertakings "ought to have sacrificed to Fortune, not to the Muses."<sup>23</sup> To succeed by chance is no credit to an artist, for discrimination in the choice of means is inherent in the very definition of an art. For Dryden, if not for some critics of later times, a poet without art is a contradiction in terms.

In its complete form, as a proof of the existence of standards, Dryden's argument against Howard reappears in his *Parallel of poetry and painting* (1695). In this essay, which was prefixed to Dryden's translation of Du Fresnoy's poem, *De arte graphica*, Dryden commends his author as "one who perfectly understood the rules of painting; who gave the best and most concise instructions for performance, and the surest to inform the judgment of all who loved this noble art."<sup>24</sup> Taking Du Fresnoy's rules as authoritative for painting, Dryden presents an extended parallel between the sister-arts: first, in their ends and their kinds, which are the same or very similar, and then in their means, which are analogous. The comparison is fruitful because both are arts and because, as such, they proceed by parallel paths toward a common goal: "I must now consider them, as they are great and noble arts; and as they are arts, they must have

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 220; cf. also pp. 8, 106-7, 228-29; II, 45, 92-93, 138, and *passim*.

<sup>21</sup> *Ibid.*, I, 147, 220, 136, 46.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>24</sup> *Ibid.*, II, 115.

rules, which may direct them to their common end."<sup>25</sup> The end in both arts is to please, and the general rule for attaining it is the imitation of nature, which is "justly constituted as the general, and indeed the only, rule of pleasing, both in Poetry and Painting."<sup>26</sup> Upon this general rule, as a foundation, the more specific rules are grounded; they formulate the various subordinate or particular causes by which the artist's purpose may be effected:

Having thus shewn that imitation pleases, and why it pleases in both these arts, it follows, that some rules of imitation are necessary to obtain that end; for without rules there can be no art, any more than there can be a house without a door to conduct you into it.<sup>27</sup>

In the *Parallel*, as in the *Defence*, Dryden argues that both poetry and criticism—both performance and judgment—are founded on rational principles. Considered by one as rules of production, by the other as standards of evaluation, these principles were essential to the perfection of both. Poetry deserved to be called an "art" when it achieved its purpose by rationally determined means, and criticism was sound when it judged the poet's performance by the appropriateness of these means to the chosen end. If poetry were not an art, there could be no such standards in criticism; but, since it is an art, its rules provide the canons of a rational artistic judgment.

It was Dryden, according to Dr. Johnson, who first established this view in England. Before his time, "audiences applauded by instinct, and poets perhaps often pleased by chance," but Dryden "taught us to determine upon principle the merit of composition." This conception of his historic mission is confirmed by Dryden himself in the *Discourse on*

*satire*, published in 1693. Looking back some twenty-five years to his apprentice days in criticism, Dryden says that in the *Essay of dramatic poesy* he had tried to draw "the outlines of an art, without any living master to instruct me in it." In England at that time, the art of poetry had been praised but not studied:

Shakespeare, who created the stage among us, had rather written happily, than knowingly and justly, and Johnson, who, by studying Horace, had been acquainted with the rules, yet seemed to envy to posterity that knowledge, and, like an inventor in some useful art, to make a monopoly of his learning.<sup>28</sup>

It was a primitive time—"before the use of the loadstone, or knowledge of the compass." Dryden's achievement, as he himself conceived it, had been to teach those arts to his countrymen: to show, both by example and by argument, that rules were essential to poetry and that in these same rules might be found the objective criteria of a sound and reasonable criticism. Dr. Johnson's discussion is, in fact, hardly more than a paraphrase of Dryden's own statement in the *Discourse on satire*.

If this conclusion has been denied by many students of Dryden, the reason probably lies in a gratuitous assumption that rules are inherently opposed to the true spirit of poetry. When Saintsbury wrote that Dryden aimed at delight, truth, justice, nature, and poetry and let the rules take care of themselves, he obviously assumed that rules were incompatible with these positive qualities. But Dryden's view was very different. To him delight was the end of poetry, the imitation of nature its most general and basic means; the more specific rules were simply less general means to the same end. They were not incompatible with delight, nature, or poetry; they were, in fact, an

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

important source of these effects. Without them, in his view, poetry was not an art, and criticism had no criteria.

More generally, Saintsbury's misunderstanding of Dryden may be ascribed to his failure to transcend the limitations of his own critical position. As Dorothy Richardson has recently shown, Saintsbury was a part of the "art for art's sake" movement; his views were formed under the influence of Pater and Swinburne, Gautier, Baudelaire, and Flaubert.<sup>29</sup> He often seems to have valued the older critics in so far as they anticipated his own ideas, and he sometimes found these ideas where they did not actually exist. This was the case, I think, in his treatment of Dryden. Saintsbury himself believed that the best, if not the only, criterion of poetry was "that immediate and magical effect on the senses of the mind—that direct touch of the poetic nerve"<sup>30</sup>—and he read this impressionism into Dryden. The wish, it seems, was father to the thought.

### III

The third and last part of Dryden's reply to Howard brings us to our second main question. Assuming that rules are necessary in criticism, what is the intellectual status of these criteria? On what sort of evidence do they rest? Can they be established demonstratively, or do they admit some degree of uncertainty? On this problem we part company with Saintsbury and Johnson, since they did not discuss it, and turn to Professor Bredvold, whose conception of Dryden as a skeptic has a direct bearing on the question.

According to Howard, Dryden wanted to govern poetry by dictatorial prescription. "Things that are not Mathematical," in his opinion, ought to be governed

wholly by fancy or individual preference; Dryden's attempt to judge poetry by rule constituted a dogmatic infringement of the poet's liberty. But Dryden denies any dictatorial intention. He had made no claim of certainty for the rules laid down in the *Essay of dramatic poesy*. It was a "sceptical dialogue," presenting several different views, with the reasons which could be offered in support of each, but making no attempt either to reconcile these views or to judge among them:

He is here pleased to charge me with being magisterial, as he has done in many other places of his preface; therefore, in vindication of myself, I must crave leave to say, that my whole discourse was sceptical, according to that way of reasoning which was used by Socrates, Plato, and all the Academies of old, which Tully and the best of the Ancients followed, and which is imitated by the modest inquisitions of the Royal Society. That it is so, not only the name will show, which is an *Essay*, but the frame and composition of the work. You see it is a dialogue sustained by persons of several opinions, all of them left doubtful, to be determined by the readers in general; and more particularly deferred to the accurate judgment of my Lord Buckhurst, to whom I made a dedication of my book.<sup>31</sup>

Of course Dryden had his own convictions, which were voiced in the *Essay* by his spokesman Neander, but these convictions were not forced upon the reader. His own views, like those of the other speakers, were presented as "problematical," and the reader was expected, with Lord Buckhurst, to determine the issue "in favour of which part you shall judge most reasonable."<sup>32</sup> Dryden considered his position reasonable, but he did not claim that its validity had been conclusively established.

The distinction which Dryden had in mind here is illustrated concretely in

<sup>29</sup> Dorothy Richardson, "Saintsbury and art for art's sake in England," *PMLA*, LIX (1944), 243-60.

<sup>30</sup> Quoted by Richardson (*ibid.*, p. 259, n. 74).

<sup>31</sup> Ker, I, 124.

<sup>32</sup> "Epistle dedicatory" (*ibid.*, pp. 23-27).

connection with his argument, already quoted above, in support of the existence of rules: "If Nature be to be imitated, then there is a rule for imitating Nature rightly; otherwise there may be an end, and no means conducing to it." He then goes on:

Hitherto I have proceeded by demonstration; but as our divines, when they have proved a Deity, because there is order, and have inferred that this Deity ought to be worshipped, differ afterwards in the manner of the worship; so having laid down, that Nature is to be imitated, and that proposition proving the next, that then there are means which conduce to the imitating of Nature, I dare proceed no further positively; but have only laid down some opinions of the Ancients and Moderns, and of my own, as means which they used, and which I thought probable for the attaining of that end.<sup>33</sup>

Dryden distinguishes in this passage between two degrees of certainty, the demonstrative and the probable. Although the existence of rules of some sort seemed to him demonstrable, the arguments in support of particular rules were all of a merely probable order. They were to be received, therefore—as he says elsewhere in another connection—"with a doubtful academical assent, or rather an inclination to assent to probability."<sup>34</sup> Thus he agrees with Howard that mathematical certainty is unattainable in criticism, but he contends that individual fancy is not the only alternative. Rejecting both taste and demonstration, he finds a mean between these extremes in the realm of probable arguments. Since the rules are confessed to be merely probable, his position could not fairly be called dogmatic; on the other hand, since they had sufficient plausibility to justify assent, he

also avoided the opposite extreme of anarchic individualism.

The source of this view, according to Bredvold, is the skeptical tradition which descended from Pyrrho of Elis through Sextus Empiricus and Cicero to Montaigne, Charron, Sir Thomas Browne, and others, and so to Dryden and his contemporaries. Bredvold shows that Dryden was acquainted with this tradition and that he makes use of skeptical arguments against reason in several of his works, especially in the religious and political writings. I believe, however, that Dryden's position should be dissociated in some degree from that of historic Pyrrhonism; while he agreed with the skeptics at some points, he differed from them at others. The true source of his "problematical" way of thinking, in my opinion, lies in a quite different quarter.

It is important, first of all, to distinguish between two types of skeptical philosophy: the "probabilism" illustrated in ancient times by Carneades, and the more thoroughgoing skepticism of Pyrrho and Sextus Empiricus.<sup>35</sup> This distinction is much emphasized by Sextus, our chief source of information about Greek skeptical thought. In the opening chapter of the *Hypotyposes*, he differentiates three main types of philosophic system: the Dogmatic, including Aristotle, Epicurus, and the Stoics; the Academic, illustrated by Cleitomachus and Carneades; and the Pyrrhonic or truly skeptical. As he explains in a later chapter, the Academic philosophers were skeptical as far as they denied that things can be "apprehended" or known with certainty. But they differed from the Pyrrhonists in recognizing several degrees of uncertainty, ranging from the improbable (or seemingly false)

<sup>33</sup> *Ibid.*, I, 123.

<sup>34</sup> "Life of Plutarch," in *Works*, ed. Scott and Saintsbury (London, 1882-93), XVII, 35.

<sup>35</sup> Bredvold recognizes this distinction (*Intellectual milieu*, p. 18) but does not apply it in his analysis of Dryden. "Pyrrhonic" and "skeptical" are used throughout his study as synonymous terms.

to the probable, the probable and tested, and, finally, the probable, tested, and "irreversible." On this basis, using probability as the guide of life, a man might reasonably assent, in practice, to many things that were not "apprehensible." From the point of view of Sextus and the extreme Pyrrhonians, the Academic writers were dogmatists in disguise.<sup>36</sup>

This distinction is collapsed by Cicero, who identifies not only the later Academics but even Socrates and Plato with the skeptical sect. As against the dogmatic stoicism of his opponents, Cicero represents himself (in the *Academica*) as a skeptic; his guiding principle, however, is not a Pyrrhonic suspension of all belief but an Academic probabilism. As he says:

Nor between us and those who suppose themselves to know [i.e., the Stoics and other dogmatists] is there any difference, except that they do not doubt that those things which they defend are true, while we accept many probabilities which are easily followed, but which we can scarcely claim to affirm.<sup>37</sup>

Near the close of the dialogue, in a passage which throws much light on Dryden's views, Cicero refutes the claim of Lucullus that without certainty there can be no basis for the arts. Although their principles cannot be "apprehended"—and must therefore be considered to be uncertain—Cicero contends that probable knowledge is quite sufficient for the arts. "We abolished," he says, "what never existed, leaving, however, what was enough for them."<sup>38</sup>

<sup>36</sup> *Hyp.* I. 33. 220-35; cf. also Montaigne, "Apologie de Raimond Sebond," *Essays*, ed. Villey (Paris, 1930), II, 337-39, 455-57; Arnauld and Nicole, *Port-Royal logic*, Part IV, chap. I; and Hume, *Enquiry concerning human understanding*, chap. XII.

<sup>37</sup> "Nec inter nos et eos, qui se scire arbitrantur, quicquam interest, nisi quod illi non dubitant quin ea vera sint, quae defendunt, nos probabilia multa habemus, quae sequi facile, adfirmare vix possumus" (*Acad. pr.* II. 3. 8).

<sup>38</sup> "Sed quo modo tu, si nihil comprehendere posset, artificia concidere dicebas neque mihi dabas id, quod

It is obvious, from his reply to Howard, that Dryden understood skepticism in Cicero's sense. Whether or not he knew Sextus, he did not distinguish, as Sextus did, between Academicism and true skepticism. His *Essay of dramatic poesy* was skeptical, he says, because it was constructed "according to that way of reasoning which was used by Socrates, Plato, and all the Academies of old, which Tully and the best of the Ancients followed, and which is imitated by the modest inquisitions of the Royal Society."<sup>39</sup> He concedes, as Cicero does, that certainty is unattainable in criticism, but he contends, in opposition to Howard, that probabilities are sufficient for the establishment of rules. To Dryden, skepticism meant, at most, the probabilism of Cicero and the Academy; though skeptical in one sense, since he denied that demonstrative certainty could be attained in literary criticism, he was clearly not a Pyrrhonist in the sense defined by Sextus.

But Dryden must be dissociated in some degree even from Cicero and the probabilists. His critical method was formulated in terms of a distinction between demonstrative and probable reasoning. As with the parallel Ciceronian distinction between "apprehension" and probability, the immediate consequence

probabile esset, satis magnam vim habere ad artis, sic ego nunc tibi refero artem sine scientia esse non posse. An pateretur hoc Zeuxis aut Phidias aut Polyclitus, nihil se scire, cum in eis esset tanta sollertia? Quod si eos docuisset aliquis quam vim habere dicere-tur scientia, desinerent irasci: ne nobis quidem suscenserent, cum didicissent id tollere nos, quod nusquam esset, quod autem satis esset ipsis relinquere" (*ibid.* II. 47. 146).

<sup>39</sup> Ker, I, 124. Dr. Johnson, with characteristic precision, describes the *Essay* as "artfully variegated with successive representations of opposite probabilities" (*Lives*, I, 412). Even when only one line of argument is presented, Dryden often makes clear that the evidence is not conclusive; his opinions are "set not up for a standard to better judgments," and those who think differently are free to present their reasons (Ker, II, 81-82; cf. I, 190, and II, 53, 248).



of this disjunction is to establish probable arguments as a legitimate mode of reasoning; in this respect Dryden agrees with Cicero and the Academics against the Pyrrhonists. But Dryden's distinction did not eliminate all intellectual certainty; on some questions, even outside mathematics, demonstration seemed to him possible. In theology, as we have seen, he counted the argument from design as a demonstration; and in criticism, while particular rules were always merely probable, the existence of rules in general seemed to him certain.<sup>40</sup> For Cicero, on the other hand, certainty existed nowhere; no proposition could be "apprehended," and all arguments were merely probable. At this point Dryden differs radically from skeptics of all varieties.

The source of Dryden's way of reasoning should be sought, therefore, in some other tradition. The most plausible origin, in my opinion, is to be found in the logical treatises of Aristotle. Aristotle distinguishes in many places between "science" and "dialectic." The method of science, as elaborated in the *Analytics*, is demonstration, which provides, with intuitive reason, the only grounds of certain knowledge; the method of dialectic, a process of reasoning from probable premises, yields only tentative or approximative results.<sup>41</sup> The appropriate method, in each department of inquiry, is determined by the nature of its subject matter; dialectic, though an inferior method, is necessarily and properly employed in the sciences which deal with variable things. Thus

ethics, for example, must be content with probabilities:

We must be content, then, in speaking of such subjects and with such premisses to indicate the truth roughly and in outline, and in speaking about things which are only for the most part true and with premisses of the same kind to reach conclusions that are no better. In the same spirit, therefore, should each type of statement be received; for it is the mark of an educated man to look for precision in each class of things just so far as the nature of the subject admits; it is evidently equally foolish to accept probable reasoning from a mathematician and to demand from a rhetorician scientific proof.<sup>42</sup>

In a loose sense, as denying the possibility of an ethical "science," this statement might be called skeptical. Its effect, however, is the opposite of skeptical; for it saves demonstrative certainty in some fields, while at the same time justifying probable arguments and tentative or approximative results in others.

This distinction is preserved, through various transmutations, in the main tradition of modern logic. In the handbooks of the early seventeenth century, it is sometimes phrased as a distinction between Science and Opinion; the former employs demonstration, which "consisteth of necessary, certaine, and infallible Propositions, and of such things as cannot be otherwise," but the method of proof in matters of opinion is the "Dialecticall Syllogisme," which is "made of probable and credible Propositions." Opinion does not give rise to certainty but is "knowledge of things casuall, which may be sometime false, sometime true."<sup>43</sup> In a somewhat different form, the distinction

<sup>40</sup> Ker, I, 123; cf. also *Conquest of Granada*, Part II, Act IV, scene iii (*Works*, IV, 190): "By reason, man a godhead may discern/ But how he would be worshipped cannot learn" (cited by Bredvold, *Intellectual milieu*, p. 117). Elsewhere, however, he states that we have "the highest probabilities" for religion, but can demonstrate nothing ("Life of Lucian," *Works*, XVIII, 66; cf. preface to *Religio laici*).

<sup>41</sup> *Anal. pr.* I. 1. 24<sup>a</sup>22-26; *Anal. post.* I. 1. 71<sup>a</sup>5-11, 71<sup>b</sup>9-23; *Topics* 100<sup>a</sup>29, 104<sup>a</sup>8; *Eth. Nich.* vi. 3. 1139<sup>b</sup>18-36; and *passim*.

<sup>42</sup> *Eth. Nich.* I. 3. 1094<sup>b</sup>18-28 (Oxford trans.).

<sup>43</sup> M. Blundeville, *The arte of logick* (London, 1617), Book V, chaps. xvii, xx, xxi. Cf. also Thomas Spencer, *The art of logick* (London, 1628), Part II, chaps. liv, lv; Robert Sanderson, *Logicae artis compendium* (4th ed.; Oxford, 1640), chap. xvii; Gerard Vossius, *De logica et rhetorica* (1668), chap. xiii.

is preserved even in the antischolastic "new" logics of Dryden's maturity. It appears in the *Port-Royal logic*, a classic of the Cartesian reformation in philosophy, as a weapon embarrased both Pyrrhonism and Academicism. True reason, the authors say,

places all things in the rank which belongs to them; it questions those which are doubtful, rejects those which are false, and acknowledges, in good faith, those which are evident, without being embarrased by the vain reasons of the Pyrrhonists, which never could, even in the minds of those who proposed them, destroy the reasonable assurance we have of many things.<sup>44</sup>

Another formulation, obviously influenced by Locke, is given to the distinction by Isaac Watts, a generation later:

Where the Evidence of the Agreement or Disagreement of the Ideas is so strong and plain, that we cannot forbid nor delay our Assent; the Proposition is call'd *certain*, as every Circle hath a Centre; the World did not create it self. An Assent to such Propositions is honour'd with the name of *Knowledge*.

But when there is any Obscurity upon the Agreement or Disagreement of the Ideas, so that the Mind does not clearly perceive it, and is not compell'd to assent or dissent, then the Proposition, in a proper and philosophical Sense, is call'd *doubtful* or *uncertain*; as the Planets are inhabited; the Souls of Brutes are mere Matter; the World will not stand a thousand Years longer; Dido built the City of Carthage, &c. Such uncertain Propositions are call'd *Opinions*.<sup>45</sup>

It is notable that Watts illustrates demonstration by geometry and, in theology, by a version of the argument from design: "*the World did not create it self.*"

The philosophers and scientists of Dryden's period make active use of the

distinction between demonstrative and probable proofs; they, too, employ it for an explicitly antiskeptical purpose. Meric Casaubon, for example, describes rational belief as a mean between the "vicious extremities" of credulity and incredulity—between superstition and skepticism. Sound reasoners distinguish between probability, the "ordinary grounds of reason," and "certain knowledge, or science," which is grounded on the knowledge of causes; employing each type of evidence as it is appropriate, human reason is able to discover truth in all things natural, civil, and divine.<sup>46</sup> Closer to Dryden are Glanvill and Boyle, the apologists for the Royal Society. Like Dryden, these men called themselves skeptics; however, they preserve certainty—in some fields and under proper safeguards—by a distinction between demonstrative and probable arguments. A probabilist in natural science and in many other fields of thought, Glanvill specifically admits demonstration in mathematics and in divinity: "Our religious *foundations* are fastened at the pillars of the *intellectual* world, and the grand *Articles* of our Belief as demonstrable as *Geometry*."<sup>47</sup> A similar conclusion is defended by Locke in Book IV of the *Essay*. True "knowledge," which is certain, may be attained either by direct intuition or by demonstration; where these are impossible, the mind must depend upon probability as the ground of "judgment" or "assent." Like Dryden, Glanvill, Boyle, and Watts, Locke does

<sup>44</sup> Meric Casaubon, *Of credulity and incredulity* (London, 1668), pp. 6-7.

<sup>47</sup> Joseph Glanvill, *Scepsis scientifica*, ed. Owen (London, 1885), pp. 179-80. See also "Of scepticism, and certainty," pp. 44-51, and "The agreement of reason and religion," pp. 5-6, 20, and *passim*, in *Essays on several important subjects in philosophy and religion* (London, 1676). Cf. Robert Boyle, "The reconcileableness of reason and religion," *Theological works*, ed. Boulton (London, 1715), I, 417-29; and John Tillotson, "Preface," *Works* (8th ed.; London, 1720), fol. B1v-B2r; cf. also p. 585.

<sup>45</sup> *The Port-Royal logic*, trans. Baynes (8th ed.; Edinburgh, n.d.), pp. 4-5; cf. pp. 299-308.

<sup>46</sup> *Logic* (4th ed.; London, 1731), p. 175; see also pp. 253-59, and *passim*.

not limit demonstration to mathematics: though knowledge is admittedly "very short and scanty," demonstration is possible wherever the agreement of two ideas with some third, intermediate idea can be intuitively perceived.<sup>48</sup> According to Locke, this definition permits a demonstrable foundation for the rules of morality, as well as certain knowledge of the existence of God.<sup>49</sup> Here he claims rather more for demonstration than many of his contemporaries were willing to do.

In general, these statements differ markedly both from Aristotle's formulation and from each other; they disagree as to the nature of demonstration and also as to the spheres of its legitimate application. On the essential point, however, they are closer to each other and to Aristotle than they are to any version of the skeptical or academic philosophies; though un-Aristotelian in several respects, all these writers distinguish between probable and demonstrative proofs and use the distinction to guarantee certainty in some fields of thought. Their debt to Aristotle is explicitly acknowledged by Boyle and Tillotson,<sup>50</sup> and it seems equally clear in Glanvill, Locke, and Dryden.

Whatever the source of Dryden's method of reasoning, it is not skeptical in spirit or intent. His criticism, as Johnson recognized, is a criticism by rule. In this

<sup>48</sup> *Essay concerning human understanding*, ed. Fraser (Oxford, 1894), Book IV, chaps. I-III and xiv-xvi.

<sup>49</sup> *Ibid.*, chap. III, pp. 208, 212; cf. also chap. x.

<sup>50</sup> See the passages cited above, n. 47.

field, as in religion and politics, his fundamental aim was to establish some kind of objective standards as a check against the anarchy of individual preference and opinion. In opposition to the antinomianism of Howard, he argued that sound criticism requires the use of objective rules or canons, grasped by the understanding and supported by reasoned arguments; he found these rules in the means which reason and experience had shown to be conducive to the ends of poetry. He agreed with Cicero that certainty can never be attained in criticism but that probability is a sufficient basis for the arts; the rules, therefore, are tentative or hypothetical and are to be accepted with a "doubtful academical assent." Here we may agree with Bredvold. But this conception of critical method is formulated by Dryden in terms of a distinction between demonstration and probability. For him, as for many others in his time, this distinction was antiskeptical in intention and effect; by recognizing degrees of knowledge, proportional to the nature of evidence, they were able to save reason from the attacks both of the Pyrrhonists and the Academics. In criticism, we must conclude, Dryden believed that rational principles were both necessary and possible: literary evaluation, as he understood it, was a process of rational judgment, which determined the merit of works and writers by the application of probable rules.

UNIVERSITY OF OREGON

## THE PUBLICATION OF DYER'S *RUINS OF ROME*

RALPH M. WILLIAMS

IN WRITING to Daniel Wray on December 7, 1738, about Dyer's *Ruins of Rome*, Thomas Edwards commented, "I fear he [will] alter it all away."<sup>1</sup> No fear could have been more justified, for Dyer was so meticulous in revising and correcting his longer poetical works that the stories of their composition and publication are records of one delay after another. *The Ruins of Rome* was no exception.

Dyer presumably began work on this poem while he was still in Rome in 1724-25; scattered bits of it appear in his notebooks as early as 1729.<sup>2</sup> By the winter of 1736-37 he had progressed far enough to begin to think about publishing it. For agents and advisers in London he turned to his old friends, Thomas Edwards and Daniel Wray. Fortunately, Edwards preserved in his letter-books<sup>3</sup> most (although not all) of his share of the three-cornered negotiations over the poem, and from them we get a contemporary picture of John Dyer at work.

In February or March, 1736/37, Dyer apparently sent a copy of the *Ruins of Rome* to Edwards and Wray for their comments. Either Dyer forgot to inclose his address or (as happened later<sup>4</sup>) it was mislaid, for on March 14, 1736/37, Edwards wrote to Wray:

The chief design of this is to acquaint you, if you have not found it out before, that our friend Dyer's address is "at Mr. Wilkinson's a surgeon in Worcester"; how I came to know it

you will wonder, but, not to keep you in suspense, I met with a gentleman who came from thence and knows him.<sup>5</sup>

The speed with which Edwards hastened to inform Wray of Dyer's address suggests that they had had a communication from their friend for some time and had been unable to answer it.

Unfortunately, Edwards did not make a record of their comments on Dyer's poem at this time; but a year later, when Dyer had sent them another draft of his poem, he was more helpful; on March 21, 1737/38, Edwards and Wray wrote to Dyer:

We have received your poem, and can see very little occasion for excusing its incorrectness, as the exceptionable passages are generally altered, and several additions thrown in with great spirit and propriety. Little inaccuracies of tenses, numbers, and persons, if such should occur, we will venture to mend without troubling you; a few objections and changes of more consequence you have elbow; all that will be wanted by way of notes, is, as we apprehend, the names of places, buildings, and other antiquities, described or alluded to, set down at the bottom of the page. And we shall be proud of contributing by that little service to the publication of such verses, so that we shall only ask you here and there a question, as to what particular temple or statue you have in view.

As to the great affair of the publication itself; it is now towards the end of March, when we have just received the copy; there are some lines wanting to complete it; letters at such a distance carry on a correspondence very slowly; and less than a month cannot be well allowed for mere printing; this season therefore we doubt is lost, for to put a piece out when the town is thin is losing a very considerable advantage. But I believe it would have

<sup>1</sup> MS Bodl. 1009, p. 27. (Cited by Edwards' paging in original letter-book.)

<sup>2</sup> Robert A. Willmott (ed.), *The poetical works of Mark Akenside and John Dyer* (London, 1855), p. 23.

<sup>3</sup> Now preserved in the Bodleian Library, Oxford; MSS Bodl. 1007-12 (esp. 1008 and 1009).

<sup>4</sup> See the letter of Edwards to Wray, January 19, 1739/40 (MS Bodl. 1009, p. 90), quoted below (p. 100).

<sup>5</sup> MS Bodl. 1008, p. 146.

been better not to have hinted any delay; you are so inclined to it that we must rather seriously beg you not a day longer to neglect putting your last hand to the work, which is now by your own account completed within a dozen lines; that we may have it ready for the printer whenever we shall see a proper time; which we shall take care not to [let] slip. Give us also in your next something like a direction as to the price to be asked; you will sure[ly] speak freely to us, who have taken such liberty with your verses, and [who] shall go on to take with any proposal you make if we think it may be altered to your advantage.

Dear Dyer, never imagine your friends love you only as a poet. Your verses we must admire, but depend upon it, every one of us values you still more upon other accounts, and esteems you (if you can excuse a pun) out of measure.

Ever yours,

D. WRAY

T. EDWARDS<sup>6</sup>

March 20, 1737/[38]

P.S. My farther part in this agreeable work (for I shall always reckon everything so, by which I may any way serve Mr. Dyer) is to add the few alterations we propose and a passage or two in which we must yet desire your help. I heartily wish we had your present assistance but since that cannot be we must do as well as we can in this literary way.

You bid us, Dear Dyer, be free, and you see we are so; I wish not hypercritical. That is, however, before publication an error on the right hand, notwithstanding the many examples of incorrectness in writing that have been lately given us by a very great author, which I doubt will be of ill consequence.

Adieu, you have my best wishes, for I am sincerely

Your

T. E.<sup>7</sup>

March 21, 1737/[38]

<sup>6</sup> Edwards and Wray at this time had lodgings together in the house of Arthur Pond, the painter, in Great Queen's Street, near Lincoln's Inn Fields, although Wray was frequently absent in Cambridge, where he was a fellow of Queen's College.

<sup>7</sup> MS Bodl. 1008, pp. 225-29.

The emendations<sup>8</sup> suggested by Edwards and Wray were, in general, adopted and indicate that the poem was close to

<sup>8</sup> Their suggestions were as follows (I have added line references to the printed poem):

- "[105] For human glory we would read boundless fame.  
 [131] Bewilder'd heaps, &c. [for fallen piles]. We think the reading of the first copy better.  
 [133] If you choose to begin a new paragraph at 'We gain the summit'—might not the thought 'The fate alone of matter' be made into a complete verse?  
 [151] We doubt whether *long widening* be an epithet clear enough but cannot at present think of one to put in the room of it. [Ultimately *slow-widening* was selected.]  
 [218] *Her Cecils, Raleighs*, &c. We think this cannot be said.  
 [272] For 'Or wrestle with their swelling nervous limbs' read 'Or wrestling cope with adverse swelling breasts.'  
 [321 f] 'His mansion huge, Who gain'd the glorious style of Albion's shield,' &c. This description must necessarily point out Septimius Severus, but we can find no remains of any buildings of his. Perhaps you mean Caracalla's baths, but they were finished by Alexander Severus, Caracalla's successor, and so were those which are sometimes called *Terme di Severo*, joining to Nero's.  
 [365-66] 'With Roman decorations, gods and chiefs, Deck their long galleries,' &c. *Deck and decorations* will not stand together.  
 [368] For 'Yet lies the waste profuse of graces wild' we propose 'Yet still profuse of graces teems the waste.'  
 [406] For 'Sucking the teat within a monster's \*fangs' [Edwards' note:] \*fangs are teeth. 'Pressing the teat within a monster's grasp.'  
 [435] We fear the words '*abject poverty*, Yet unimaginable' do not plain enough express your meaning. Will *shame of poverty* do?  
 [470] For 'Dissolv'd in idle ease along they lie, How soon they sooth'd the soul with soft delight!' we would read in one line 'Dissolv'd in ease and soft delights they lie.'  
 [512-14] 'Gird, gird your hearts—the Romans once were free, Virtuous, intrepid; ignominious change!' We think it would be a beauty if this change were left to be supplied by the reader's imagination, & that it is finely implied in saying they were once free, &c., as they express'd a man's death by



its present form already. Unfortunately, their warning against delay was well ad-

vised; they had to write to Dyer again in November, asking for a reply:

saying *vizit*, and therefore [we] would propose this reading:

'Gird, gird your hearts, the Romans  
once were free,

Were brave, were virtuous—  
Tyranny howe'er

Deign'd to walk forth a while in  
pageant state,' &c.

[530]

—'whelming all

Their domes, their baths, their  
vineyards, *whelming all*.'

We do not like that repetition of *whelming all*, but have not been yet able to think of an amendment.

[533-45]

As to the conclusion, we always thought there was something very beautiful in one of the drafts of the former copy, but there were a few incorrectnesses in it. *Ashur sinks, Sinks to this hour*, was thought too bold; for my part I am so pleased with the thought that I wish there were warrant for the expression. But *Ashur* and *Babylon* both mean the Assyrian empire. And as to *Padan Aram*, it was neither the capital of Syria, nor did Syria, we think, make figure enough to be brought in here. We therefore propose it thus:

Vain end of human strength,  
of human skill,

Conquest, & triumph, and domain,  
and pomp,

And ease and luxury: O Luxury,  
Bane of elated minds, of affluent  
states,

What dreary change, what ruin is  
not thine?

How does thy bowl intoxicate the  
~~Soul~~ mind?

To the soft entrance of thy rosy  
cave

How dost thou lure the fortunate  
and great,

Dreadful attraction! while behind  
these gapes

Th'unfathomable gulph, where  
*Ashur* lies

O'erwhelm'd, forgotten, and high  
boasting *Cham*

And *Elam*'s haughty pomp, and  
beauteous *Greece*,

And the great queen of earth, im-  
perial *Rome*,

On whose recumbent throne lo yet  
abides

Pale desolation weeping o'er the  
wild.

I cannot think of any objection to this but that this state of desolation is the case of those other countries as well as Rome, but surely the view which you are now taking of its ruins is warrant enough for pointing them out, without taking notice of the others. [The last two lines of this proposed conclusion were ultimately left out.]

I have written to Dyer, and press'd him for an answer, which I hope will come with more than his usual haste. I doubt we shall not get enough that way, but what else can we do? Should he not dedicate it to the Romans? At least they must patronize and recommend it. But of this I have said nothing to him. I will obey your instructions in relation to M. H[awkins] Brown the very first opportunity.<sup>10</sup>

Edwards' letter to Dyer, which Edwards unfortunately did not copy into his letter-book, brought an answer sooner than he had anticipated. Only nine days later Edwards wrote to Wray:

I have received a letter from Dyer wherein he approves of our proposal and says, "a sort of finishing has been given the poem, it shall soon be sent you, but lest you may not receive it in time, I will insert the most material alterations." There are about half a sheet of them. I have not yet had time to consider them, nor if I had would I venture to insert them on my own judgment only, and I cannot yet get Hawkins Brown to fix a day of hearing. However, I think it is plain that tho' I may communicate this copy I have to Mr. Brown, yet we must wait for his last edition before we commit it to the press; I wish it would come soon, or I fear he would alter it all away, there are no less than three different readings of the first lines; what makes me fear he will alter for the worse is his postscript, which I will give you in his own words that you may be as much surprised as I am. "I am (says he) at present very unfit for poetical subjects, for my head is very full of an undertaking not only extreme prosaic, but laborious and difficult; I am about a Map of England, in which the courses of its rivers are described, with the heights of their tides and navigations, and those places to which their navigations may and ought to be extended; and where communications should be made from river to river by good roads or

<sup>9</sup> I.e., the Roman Club (see below).

<sup>10</sup> Edwards to Wray, November 28, 1738 (MS Bodl. 1009, pp. 19-20).

canals, the better to circulate our trade. Also at all manufacturing towns their manufactures expressed, and at the mouths of rivers and havens their chief exportations. And in which the courses of its hills and vales and of its lead, copper, tin and coal mines are described; also the principal Roman roads, and the chiefest curiosities, ancient and modern." Is this possible? *πόθεν τάτω ταῦτα*.<sup>11</sup>

Hawkins Brown, the critic to whom Edwards took the *Ruins of Rome*, is best remembered today for his parodies "A pipe of tobacco: in imitation of six several authors." He was well known to both Edwards and Wray and is mentioned fairly often in Edwards' letters; he may also have known Dyer at Westminster, which he attended from 1715 to 1719.<sup>12</sup> Later in this same month Brown finally set a date, and Edwards read the *Ruins of Rome* to him, in a scene which Edwards described to Wray thus:

Now for our friend Dyer—I have absolutely *nova consilia* to propose. I have read over his poem to Mr. Brown, who is, as I thought he would be, prodigiously stricken with several parts of it. There was (and I could not help it) one Mr. F. there; *nosti hominem* I suppose, he objected that there was no bust of Scipio, nor bas relief of the Alban brothers,<sup>13</sup> but Mr. Brown would not part with the picture for that reason, and insisted that if there was not, there ought to have been. The whole is too long to write, in short he says he has not met with anything like it since Milton,<sup>14</sup> but that there are too frequent repetitions, and that the conclusion falls and is too much in the commonplace of declamation on liberty; that it

must by all means be published as correct as we can, but that in the way we propose he will get nothing by the publication. He says that by the means of Mr. Lyttel on and those of that set, *quos penes*, we must get it printed by Dodsley, and that he will do us all the service he can in it. This scheme if practicable I am convinced is best, and if it should take, why might we not play a Popish trick, for once, and *renchérir* the second impression with *Grongar Hill*?<sup>15</sup>

In spite of Hawkins Brown's enthusiasm for it, the poem was not yet ready for the printer, and the season of 1738–39 also slipped away without the publication of the *Ruins of Rome*. Except for a brief reference in a letter of September, 1739, to some unspecified mistake Dyer had made—perhaps taking offense at some comment made by Wray in a letter<sup>16</sup>—Dyer does not appear in Edwards' letter-book until Edwards' letter to Wray of October 2, 1739:

You put a much harder task upon me in desiring me to write to Dyer. What can I say? I can give him no account of any proceeding about his publication, for it does not at present proceed.<sup>17</sup>

The difficulty now seems to have been in London, not with Dyer. We hear nothing more of the plan to secure Dodsley as a publisher, and on January 19, 1739/40, Edwards had to write to Wray:

And as for the *Ruins of Rome*, I think they must be dispatched at all events, lest Dyer should imagine we trifle with him. I have been a good deal uneasy that I left Dyer's direction behind me, so that I have not been able to write to him all this while.<sup>18</sup>

<sup>11</sup> MS Bodl. 1009, pp. 27–28.

<sup>12</sup> G. F. Russell Barker, *The record of Old Westminster* (London, 1928), I, 129. Dyer attended Westminster probably from 1713 to 1716 (*ibid.*, p. 296).

<sup>13</sup> *Ruins of Rome*, II, 101, 113–19.

<sup>14</sup> Cf. Wordsworth's estimate in writing to Lady Beaumont, November 20, 1811: "In point of imagination and purity of style, I am not sure he [Dyer] is not superior to any writer in verse since the time of Milton" (Ernest de Selincourt [ed.], *The letters of William and Dorothy Wordsworth: the middle years* [Oxford, 1937], II, 478).

<sup>15</sup> Edwards to Wray, December 28, 1738 (MS Bodl. 1009, p. 30).

<sup>16</sup> Edwards to Wray, September 6, 1739 (MS Bodl. 1009, p. 55): "I am sorry my friend Dyer should make such a mistake; we must impute it to natural *γρηγορία* and lowness of spirits; I hope your letter will set all right."

<sup>17</sup> MS Bodl. 1009, p. 65.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 90. Edwards was writing from Turrick, in Buckinghamshire.

Ultimately poor Dyer had to come to London to see a publisher himself. Under the circumstances, this must have been a relief to Edwards and Wray, who had been able to do little for Dyer, at least financially, with a publisher. After some correspondence about the motto for the poem,<sup>19</sup> which was selected by Edwards and Wray, Edwards wrote of the interview between Dyer and the publisher of the *Ruins of Rome*, Lawton Gilliver:

I am very glad of the interview between the author and bookseller; it will free us from a good deal of concern. Lawton has been too hard upon him, but what can one say? Fame as well as money seems to be got into too few hands, and a man has but little chance to get either who has not such a stock to begin with as would almost, if such a thing were possible, put him above the want of it. But what a fine scene must the interview have been, and what have I lost by being out of the way?<sup>20</sup>

The poem was finally published late in February or early in March, 1739/40. It was dedicated, as Edwards and Wray had recommended, to the Roman Club,<sup>21</sup> a minor society similar to the more famous Society of the Dilettanti. Apparently, the members did not support the publication as Edwards and Wray had hoped they would, however, for no second edition was called for, and the reprinting of the

*Ruins of Rome* with *Grongar Hill* had to wait eight years, until Dodsley's *Collection* was published.<sup>22</sup>

This narrative explains in part, at least, the small quantity of verse published by John Dyer. He was so careful in revising that he finished few poems to his complete satisfaction, although he clearly began work on a sizable number. Willmott<sup>23</sup> printed a few short poems which Dyer never published, and no doubt there were others among the manuscripts sold by Dyer's descendants at the beginning of this century and now lost. And, furthermore, Dyer's wide variety of interests (reflected even in the few poems he did publish) frequently led him to begin some new work before he had finished one begun earlier, thus further delaying the completion of poems for the press.

Edwards, who had known Dyer for nearly twenty years, must have known what to expect when he agreed to help him. Even after all the delays and irritations connected with the publication of *The Ruins of Rome*, Edwards almost immediately began to help Dyer with *The Fleece*.<sup>24</sup> Such devotion is a compliment to Edwards and Dyer both. How Dyer could inspire such loyalty is explained, I think, by these letters from Edwards and by Dyer's first biographer, who wrote: "As a member of society, the same simplicity appeared in his [Dyer's] manners, joined with a liberal turn of thinking, which seldom solicited a favor, and never lost a friend."<sup>25</sup>

TRINITY COLLEGE  
HARTFORD, CONNECTICUT

<sup>19</sup> In addition to the passage finally selected from Janus Vitalis, Edwards suggested (to Wray, January 29 and February 12, 1739/40 [MS Bodl. 1009, pp. 94, 98]) the passage "nos homunculi indignamur, si quis nostrum interlit aut occisus est, quorum vita brevis esse debet, cum

uno loco tot oppidum cadavera  
prolecta laceant?"

from Servius Sulpicius Rufus' letter to Cicero (*Epist. ad fam.* iv. 5) and "something out of Cato's speech *pro lege Oppia* in Livy, I. 4, *de Bello Maced*" (i.e., *History of Rome* xxxiv. 2-4).

<sup>20</sup> Edwards to Wray, February 12, 1739/40 (MS Bodl. 1009, pp. 98-99).

<sup>21</sup> Edwards, Wray, and perhaps Dyer were members; John Montagu (1718-92), Fourth Earl of Sandwich, was received as a member on January 14, 1740/41, and Edwards mentions a "Mr. Fauquieres at the Roman Club" in a letter to Richard Owen Cambridge, January 15, 1740/41 (MS Bodl. 1009, pp. 137-38).

<sup>22</sup> Robert Dodsley (ed.), *A collection of poems by several hands* (London, 1748), I, 72-100.

<sup>23</sup> *The poetical works of Mark Akenside and John Dyer*.

<sup>24</sup> Edwards to Wray, September 24, 1742 (MS Bodl. 1009, p. 255).

<sup>25</sup> *Poems by John Dyer, L.L.B.* (first collected ed.; London, 1761), p. v.

## STRUCTURE DE SWANN PRÉTENTIONS ET DÉFAILLANCES

ROBERT VIGNERON

**A**U MOIS d'octobre 1912, au moment où Marcel Proust se décide enfin à se faire imprimer, son œuvre se présente sous la forme d'un tout compact, organisé selon un plan complexe, et comportant deux grandes parties de longueur sensiblement égale.<sup>1</sup> Certes, la deuxième moitié n'existe encore qu'à l'état de brouillon, sous la forme d'un manuscrit qui remplit plusieurs cahiers.<sup>2</sup> Mais, de la première moitié, l'auteur possède, outre le manuscrit, deux copies dactylographiées. La première, vraisemblablement commencée vers août 1911,<sup>3</sup> compte quelque

700 pages<sup>4</sup> et remplit deux pesants cahiers.<sup>5</sup> Elle marque déjà un progrès sur le manuscrit, et porte la trace de nombreux remaniements: beaucoup de pages ont été supprimées, beaucoup d'autres ont été ajoutées et numérotées *bis* et *ter*.<sup>6</sup> Mais, en dépit de ces additions et de ces retranche-

aggravée, mais j'en fais transcrire et j'en publierai une partie qui sera tout de même un tout de huit cents pages». Certes, Proust n'indique pas que cette transcription soit dactylographiée, mais il est permis de le supposer, car, à notre connaissance, l'existence d'une copie manuscrite d'une main étrangère n'a jamais été signalée. La date de la lettre en question se déduit de l'allusion aux articles de Maeterlinck sur «La Mort», parus en feuilleton dans le *Figaro* les Mardi 1<sup>er</sup>, Mercredi 2, Jeudi 3, Vendredi 4, Samedi 5 et Dimanche 6 août 1911.

<sup>4</sup> Sur la longueur de cette première dactylographie, Proust donne des indications qui semblent contradictoires, mais qu'il est néanmoins possible de concilier. Dans la lettre III à G. Gallimard, *Lettres à la N.R.F.*, p. 96, il parle de 600 pages: «Je pourrais d'ailleurs à tout hasard vous en communiquer une copie inexacte mais approximative et dactylographiée des 600 premières pages dont j'ai le double»; mais il pense ici, non point aux pages dactylographiées, mais bien aux futures pages d'impression, comme il ressort des deux questions suivantes: *ibid.*, p. 96: «Quand mon 1<sup>er</sup> volume (1 volume de 600 pages en un tome ou en plusieurs) pourrait-il... être mis en vente?»; et *ibid.*, p. 97: «Quand... pourraient être mises en vente les 600 dernières pages?». Dans la lettre IV au même, *ibid.*, p. 100, il parle d'au moins 633 pages dactylographiées: «C'est à la page 633 de cette dactylographie que pourrait à la rigueur se terminer le premier volume. En réalité cela fait un peu plus, car il y a des pages *bis*, *ter*, etc... Mais il y en a d'autres qui sont supprimées». Enfin, dans la lettre V au même, *ibid.*, p. 107, il parle de 700 pages dactylographiées: «La lecture de 700 pages doit suffire à vous permettre de porter un jugement sur le tout». C'est ce dernier chiffre que nous croyons devoir retenir comme approximativement exact.

<sup>5</sup> Cf. A. G. Gallimard, IV, *ibid.*, p. 99: «Vous ne pouvez pas venir chercher vous-même cette dactylographie car vous ne savez pas quel poids cela a. Je vous la ferai porter demain»; et *ibid.*, p. 105: «Je préfère le faire prendre, ayant surtout peur que ces deux cahiers soient perdus. Je ne sais trop si je dois les faire porter à votre domicile privé ou Rue Madame».

<sup>6</sup> Cf. A. G. Gallimard, IV, *ibid.*, p. 100, citée ci-dessus n. 4.

<sup>1</sup> Il est à peine besoin de rappeler que, par *Swann*, Marcel Proust désignait couramment, dans sa correspondance, l'ensemble de *A la Recherche du temps perdu*: cf. par exemple: «le deuxième volume de *Swann*», «le troisième volume de *Swann*», «les troisième, quatrième, cinquième et sixième volumes de *Swann*», «quand tout mon *Swann* aura paru», etc. C'est le sens que nous adoptons. Mais il lui arrivait aussi d'entendre par cette abréviation «un ouvrage de la série de *Swann*»: cf. par exemple: «le *Swann* qui paraît», «la dédicace d'un *Swann*», «les *Swann* suivants», «le premier *Swann*», «mes *Swann* actuels», «le troisième *Swann*», «la série des *Swann*». Parfois enfin il voulait tout simplement dire *Du Côté de chez Swann*: cf. par exemple: «la suite de *Swann*».

<sup>2</sup> Cf. A. Gaston Gallimard, IV, *Lettres à la N.R.F.* (Paris: Gallimard, 1932), p. 100: «Quant au 2<sup>e</sup> et au 3<sup>e</sup> volume, je ne puis facilement vous en communiquer le manuscrit, ne possédant que mon brouillon»; et au même, V, *ibid.*, p. 107: «Le reste est en cahiers non dactylographiés qu'il me semble bien long de vous faire lire». Notre exposé est fondé sur nos *Problèmes de chronologie proustienne* inédits, auxquels nous empruntons, en les réduisant à la forme la plus schématique, nos démonstrations chronologiques. Nous marquons d'un astérisque les dates que nous avons établies, corrigées ou complétées; mais nous ne répétons pas les démonstrations que nous avons proposées dans nos précédents articles; et nous omettons pour le moment les démonstrations portant sur des lettres auxquelles nous ne renvoyons qu'accessoirement, ainsi que les dates qui n'intéressent pas directement notre exposé.

<sup>3</sup> Cf. A. Georges de Lauris, XIV, Cabourg, [Vers mi-août 1911]\*, «Lettres de Marcel Proust à G. de Lauris», *Revue de Paris*, 15 juin 1938, p. 776: «J'ai dû renoncer à... faire [mon livre] par maladie sans cesse

ments, elle ne représente encore qu'un état confus et provisoire du texte: les noms des personnages, notamment, n'y sont pas uniformisés, et M. de Charlus s'y appelle parfois M. de Fleurus ou M. de Guray.<sup>7</sup> Cette première copie encore bien imparfaite a servi à établir la seconde copie dactylographiée, laquelle représente l'état définitif du texte à cette date, et compte aussi environ 700 pages,<sup>8</sup> mais soigneusement revues et entièrement prêtes pour l'impression.<sup>9</sup>

Bien que la mise au net n'en soit encore qu'à moitié achevée, Marcel Proust considère son œuvre comme un tout organique et indivisible. A vrai dire, il se déclare incapable d'en définir le genre: ce ne sont pas des mémoires; et cela ne ressemble pas du tout non plus au classique roman, bien que ce soit du roman que cela s'écarte le moins.<sup>10</sup> Les mémoires sont en effet pure contingence; et trop souvent aussi le roman, se contentant de contrefaire la vie, participe nécessairement de sa contingence et de son irréalité.<sup>11</sup> Dans cette œuvre, au contraire, il n'y a de contingent que ce qui doit représenter la part du contingent

dans la vie; car l'auteur ne conçoit pas qu'un artiste consente à faire d'une œuvre d'art un simple double de la vie telle que nous la jugeons par l'intelligence et la dépeignons dans la conversation; il a toujours refusé de faire dépendre la réalisation de son rêve d'art de circonstances anecdotiques, et par delà les apparences sensibles il s'est efforcé d'atteindre à la réalité transcendante, dont l'interprétation est la raison d'être de l'œuvre d'art.<sup>12</sup> Aussi son ouvrage est-il, essentiellement, un ouvrage «d'une haleine».<sup>13</sup> Il est en outre, techniquement, un ouvrage «composé» et «concentrique».<sup>14</sup> c'est un ouvrage «d'une composition très sévère, quoique peu saisissable parce que complexe»;<sup>15</sup> c'est «un tout très composé, quoique d'une composition si complexe [que l'auteur] craint que personne ne la perçoive»;<sup>16</sup> c'est un ouvrage dont la composition «est si complexe qu'elle n'apparaît que très tardivement quand tous les thèmes ont commencé à se combiner»;<sup>17</sup> car les thèmes qui en dessinent l'armature sont d'abord «comme ces morceaux dont on ne sait pas qu'ils sont des leit-motiv quand on les a entendus isolément».<sup>18</sup> Certains détails, certains épisodes, si on les considère isolément, peuvent sembler oiseux et parasites; mais ils

<sup>7</sup> Cf. A. G. Gallimard, IV, *ibid.*, p. 103: «A la fin du 1<sup>er</sup> volume (3<sup>e</sup> partie) vous verrez un M. de Fleurus (ou de Guray, j'ai plusieurs fois changé les noms) dont il a été vaguement question comme amant supposé de Mme Swann».

<sup>8</sup> Cf. A. Louis de Robert, VIII, *Comment débuta Marcel Proust* (Paris: N.R.F., 1925), p. 51, à propos de Humboldt qui avait refusé l'ouvrage après en avoir eu en mains la dactylographie définitive précédemment soumise à Fasquelle: «Mais enfin voilà un homme... qui vient d'avancer entre les mains 700 pages où vous verrez que bien de l'expérience morale, de la pensée, de la douleur est non pas diluée, mais concentrée, et c'est sur ce ton qu'il l'écarte!»

<sup>9</sup> Cf. A. L. de Robert, I, *ibid.*, p. 26: «Dieu merci, il y a actuellement 600 ou 700 pages qui sont entièrement prêtes pour l'impression»; et à Mme Émile Straus, LXIX, *Correspondance générale de Marcel Proust* (Paris: Plon, 1930-1936), VI, 135: «Pour moi, mon manuscrit est prêt, recopié, corrigé, etc.» Ces deux lettres se placent l'une et l'autre vers la seconde quinzaine d'octobre 1912.

<sup>10</sup> Cf. A. L. de Robert, I, *Comment débuta*, p. 24; et à René Blum, II, *Comment parut Du Côté de chez Swann* (Paris: Kra, 1930), p. 44.

<sup>11</sup> Cf. A. L. de Robert, I, *Comment débuta*, p. 24; à René Blum, II, *Comment parut Du Côté de chez Swann*, p. 44.

<sup>12</sup> Cf. A. Robert de Montesquiou, CLXXXI, *Mercredi* [14 décembre 1910]\*, *Correspondance*, I, 196; et à R. Dreyfus, XXXVIII, [Samedi 16 mai 1908], *ibid.*, IV, 234.

<sup>13</sup> Cf. A. Mme de Noailles, XLV, [Vers Samedi 15 février 1913]\*, *ibid.*, II, 195.

<sup>14</sup> Cf. A. R. de Montesquiou, CLXIII, [Quelque temps après le 26 mars 1912]\*, *ibid.*, I, 167.

<sup>15</sup> Cf. A. L. de Robert, I, [Vers seconde quinzaine d'octobre 1912]\*, *Comment débuta*, p. 24.

<sup>16</sup> Cf. A. René Blum, I, Février 1913, *Comment parut*, p. 38.

<sup>17</sup> Cf. A. R. Blum, II, [24 février 1913], *ibid.*, p. 45.

<sup>18</sup> Cf. A. Lucien Daudet, III, [Été 1913], *Autour de soixante lettres de Marcel Proust* (Paris: Gallimard, 1925), p. 76. Toutes ces affirmations sont contemporaines de l'achèvement et de l'impression de l'œuvre. On en trouvera d'autres du même genre dans des lettres postérieures à la guerre de 1914-1918: cf. à François Mauriac, I; à Paul Souday, VI; à Benjamin Crémieux, II.



finissent tous par recevoir les uns des autres leur signification véritable; et, d'un bout à l'autre du récit, tel morceau répond ou s'oppose à tel autre: François le Champi, qui apparaît au premier chapitre, réparaît au dernier; Vinteuil, qui est d'abord présenté comme une vieille bête, se révèle ensuite homme de génie;<sup>19</sup> M. de Charlus, dont il a été d'abord vaguement question comme amant supposé de Mme Swann, s'avère ensuite pédéraste, lève un concierge et entretient un pianiste;<sup>20</sup> dans la Dame en rose entrevue au début chez l'oncle Adolphe, le protagoniste reconnaîtra un jour Mme Swann;<sup>21</sup> dès les premières pages, une allusion à Tansonville, propriété de Mme de Saint-Loup, implique le mariage de Gilberte Swann et de Robert de Saint-Loup, qui n'aura lieu qu'à l'avant-dernier chapitre;<sup>22</sup> et la dernière page du dernier chapitre, écrite avant le reste du livre, se referme exactement sur la première page du premier chapitre.<sup>23</sup>

Ce tout organique et complexe, Marcel Proust a d'abord compté le publier en un seul volume. Mais, vers la fin de mars 1912, il estime qu'il a de quoi remplir 800 à 900 pages d'impression, et il commence à se demander s'il ne lui faudra pas deux volumes et deux titres.<sup>24</sup> Quelques se-

maines plus tard, un nouveau calcul, sans doute fondé sur les progrès de la dactylographie, confirme ses craintes en lui révélant une abondance insoupçonnée de matériaux: il prévoit alors 1300 à 1400 pages d'impression, et il lui apparaît qu'un seul volume n'y suffira pas. Il se résigne donc à scinder son ouvrage en deux volumes de 650 à 700 pages chacun, ou peut-être de 700 et 600 pages respectivement, car, la préparation du sujet étant fort lente, il ne veut pas arrêter le premier à la moitié juste.<sup>25</sup> Cette division matérielle correspondrait donc à la division essentielle de l'ouvrage en deux parties, le côté de chez Swann et le côté de Guermantes, la société bourgeoise et la société aristocratique, que le protagoniste explore successivement avant de découvrir enfin sa vocation littéraire. L'auteur accepterait à la rigueur la subdivision de chacune de ces deux moitiés en deux volumes, c'est-à-dire quatre volumes de 300 pages.<sup>26</sup> Il en arrive même à envisager la possibilité de diviser l'ouvrage en trois volumes, en s'efforçant toutefois d'en respecter l'ordonnance interne: la première partie constituerait un premier volume de 550 pages; et la deuxième, qui est au moins aussi longue mais peut se diviser sans inconvénient, se répar-

\* Cf. A. L. Daudet, II, [Été 1913], *Autour de soixante lettres*, p. 71.

<sup>19</sup> Cf. A. G. Gallimard, IV, [Novembre 1912], *Lettres à la N.R.F.*, p. 103.

<sup>20</sup> Cf. A. L. Daudet, III, [Été 1913], *Autour de soixante lettres*, p. 76.

<sup>21</sup> Cf. A. L. Daudet, II, *ibid.*, pp. 71-72.

<sup>22</sup> Cf. A. Benjamin Crémieux, II, 19 janvier 1922, *Du côté de Marcel Proust* (Paris: Lemargat, 1929), p. 159.

<sup>23</sup> Cf. A. Georges de Lauris, XIII, [Vers Samedi 23 ou Dimanche 24 mars 1912]\*, «Lettres de Marcel Proust à G. de Lauris», p. 774. Datée Avril 1912 par l'éditeur. Postérieure à la publication de «Au seuil du printemps» dans le *Figaro* du Jeudi 21 mars 1912. Antérieure à la mort de Mme Charles Hahn, survenue le Mardi 26 mars, annoncée le Mercredi 27 mars 1912 par le *Figaro*. Dans ces limites, l'allusion aux crises affreuses dont Proust souffre depuis trois jours permet de placer cette lettre trois jours environ après la lettre

CXCV à Robert de Montesquiou, que nous datons du Jeudi 21 mars 1912, et dans laquelle Proust dit avoir eu «tantôt» une crise épouvantable. Cette hypothèse semble d'ailleurs s'accorder avec les délais nécessaires pour que la lettre de félicitation de Lauris, écrite de Montreux après la lecture du *Figaro* du 21 mars, pût parvenir à son destinataire. Cf. aussi à Jean-Louis Vaudoier, IV, [Peu après Jeudi 21 mars 1912]\*, *Correspondance*, IV, 44. Datée Mars 1912 par l'éditeur. Nécessairement postérieure au 21 mars; et vraisemblablement contemporaine de la lettre XIII à G. de Lauris: allusion au fait que Marcel Proust est extrêmement souffrant.

<sup>25</sup> Cf. A. J.-L. Vaudoier, III, [Avril-Mai 1912]\*, *Correspondance*, IV, 40-42. Datée 1911 par l'éditeur. Nécessairement postérieure à la lettre IV au même, que nous plaçons quelques jours après le 21 mars 1912: remerciements pour la plaquette qu'il déclarait dans la lettre IV attendre avec impatience. Cf. aussi à L. de Robert, I, *Comment débuta*, p. 25.

<sup>26</sup> Cf. A. J.-L. Vaudoier, III, *Correspondance*, IV, 42.

tirait entre deux autres volumes.<sup>27</sup> Au pis aller, il admettrait même une division mécanique en trois volumes de 400 pages chacun.<sup>28</sup>

Ce ne sont là d'ailleurs que concessions diplomatiques, destinées à amadouer les éditeurs. Dès qu'il l'ose, Marcel Proust revient à l'idée d'une publication en deux volumes: il a calculé qu'il n'y aurait que deux volumes, écrit-il en novembre 1912 à Louis de Robert, son ambassadeur auprès de Fasquelle;<sup>29</sup> si l'on peut faire un fort volume pour commencer, il croit qu'avec un seul autre tout serait bouclé, écrit-il vers la même date à Gallimard.<sup>30</sup> Après l'échec de ses négociations avec Fasquelle et avec Gallimard, c'est encore de «deux gros volumes de 650 pages à peu près chacun» qu'il parle à la fin de décembre 1912 à Louis de Robert, en le priant de s'informer si Ollendorff serait disposé à les publier à compte d'auteur;<sup>31</sup> après le refus d'Ollendorff, c'est toujours de «deux volumes de 650 pages environ chacun» qu'il parle en février 1913 à René Blum, en le priant de lui servir d'intermédiaire auprès de Bernard Grasset;<sup>32</sup> et c'est enfin pour la publication d'un ouvrage en deux volumes qu'il traite en mars 1913 avec Grasset.<sup>33</sup> Mais, d'un bout à l'autre de ces négociations avec les éditeurs, tout en acceptant, «pour faire une concession aux habitudes», de donner un titre différent à chacun des deux ou des trois volumes envisagés, il persiste à vouloir laisser à la

série un titre général, destiné à en souligner l'unité fondamentale. A Gallimard il suggère comme titre général *Les Intermittences du cœur*, avec *Le Temps perdu* comme sous-titre pour le premier volume, *L'Adoration perpétuelle* ou peut-être *A l'Ombre des jeunes filles en fleur* pour le second, et *Le Temps retrouvé* pour le troisième.<sup>34</sup> Après avoir conclu avec Grasset son traité pour une publication en deux volumes, il propose à Jean-Louis Vaudoyer *Les Intermittences du passé* comme titre d'ensemble, avec *Le Temps perdu* comme sous-titre pour le premier volume, et *Le Temps retrouvé* pour le deuxième.<sup>35</sup> Mais ce qu'il préférerait encore, ce serait un titre général, suivi d'un simple chiffre romain pour indiquer la tomaisaison, sans aucun sous-titre: *A la Recherche du temps perdu I*, et *A la Recherche du temps perdu II*,<sup>36</sup> ce qui, pensait-il sans doute, ferait ressortir avec évidence l'unité de l'inspiration et la continuité de la structure de l'œuvre.

C'est vers le début de mars 1913 que Marcel Proust conclut enfin, avec Bernard Grasset, un traité pour la publication de son ouvrage en deux volumes, à compte d'auteur. Il verse aussitôt une avance de 1730 francs à l'éditeur,<sup>37</sup> et vers le début d'avril il reçoit ses premiers placards.<sup>38</sup> Fièvreusement, il corrige, il supprime, il ajoute, il transpose, il remplit les marges, il colle des béquets en haut, en bas, à droite, à gauche: bref, il ne conserve pas une ligne sur vingt du texte original, et il réécrit sur épreuves un nouveau livre:<sup>39</sup> si

<sup>27</sup> Cf. A. G. Gallimard, III, *Lettres à la N.R.F.*, p. 94.

<sup>28</sup> Cf. A. L. de Robert, I, *Comment débuta*, p. 24; au même, II, *ibid.*, p. 28; à Mme É. Straus, LXIX, *Correspondance*, VI, 133, 134; à G. Gallimard, IV, *Lettres à la N.R.F.*, pp. 101, 105.

<sup>29</sup> Cf. A. L. de Robert, III, *Comment débuta*, p. 32.

<sup>30</sup> Cf. A. G. Gallimard, V, *Lettres à la N.R.F.*, p. 108.

<sup>31</sup> Cf. A. L. de Robert, IV, [Entre Mardi 24 et Mardi 31 décembre 1912]\*, *Comment débuta*, p. 36.

<sup>32</sup> Cf. A. R. Blum, I, Février 1913, *Comment parut*, pp. 29-30; au même, II, [24 février 1913], *ibid.*, p. 42.

<sup>33</sup> Cf. A. R. Blum, IV, [15 mars 1913], *ibid.*, p. 51.

<sup>34</sup> Cf. A. G. Gallimard, IV, *Lettres à la N.R.F.*, p. 101; à Mme É. Straus, LXIX, *Correspondance*, VI, 135.

<sup>35</sup> Cf. A. J.-L. Vaudoyer, XI, *Correspondance*, IV, 56.

<sup>36</sup> Cf. A. L. de Robert, XI, *Comment débuta*, p. 67.

<sup>37</sup> Cf. A. R. Blum, IV, [15 mars 1913], *Comment parut*, p. 51.

<sup>38</sup> Cf. A. J.-L. Vaudoyer, XIII, [12-13 avril 1913], *Correspondance*, IV, 58.

<sup>39</sup> Cf. A. J.-L. Vaudoyer, XIII, *ibid.*, p. 58; à L. de Robert, X, *Comment débuta*, p. 63.

bien que l'imprimeur s'y perd, et que l'éditeur réclame 595 francs pour les frais de correction des seuls quarante-cinq premiers placards.<sup>40</sup> Mais en même temps se pose un sérieux problème. La première moitié du roman, qui doit constituer un premier volume de quelque 700 pages,<sup>41</sup> se compose de trois parties étroitement liées. La première, intitulée «Combray», évoque les vacances autrefois passées à Combray par le protagoniste enfant : elle raconte le drame du coucher, les journées dominicales, les promenades du côté de Méséglise et du côté de Guermantes; et elle présente entre autres le curieux personnage de Charles Swann, cet aimable voisin de campagne, qui a fait un mauvais mariage et est le père de la petite Gilberte, mais qui est en même temps, et à l'insu de la famille du protagoniste, l'un des familiers du comte de Paris et du prince de Galles et l'un des hommes les plus recherchés de la société du Faubourg Saint-Germain. La seconde partie, intitulée «Un Amour de Swann», reconstitue, d'après les récits recueillis longtemps après par le nar-

rateur, l'histoire de la liaison de ce même Charles Swann avec une demi-mondaine, Odette de Crécy, liaison dont les péripéties se sont déroulées avant la naissance du protagoniste et qui, après avoir fait passer le pauvre Swann par toutes les affres de la jalousie, a fini par sombrer dans l'indifférence et l'oubli. Enfin la troisième partie, sans doute intitulée «Noms de pays», évoque les souvenirs de l'adolescence du protagoniste à Paris et à Balbec : aux Champs-Élysées il fait la connaissance de Gilberte Swann, la fille d'Odette de Crécy et de Charles Swann, naguère entrevue à Tansonville, il joue aux barres avec elle, il est invité à goûter chez elle, il devient un familier du salon de la belle Mme Swann; puis il va passer un été à Balbec en compagnie de sa grand'mère, qui y retrouve sa vieille amie Mme de Villeparisis, laquelle leur fait faire la connaissance du baron de Charlus et du marquis de Saint-Loup, Guermantes l'un et l'autre.<sup>42</sup> De l'avis de l'auteur, cette première moitié de l'œuvre est indivisible, car elle renferme la préparation du sujet : elle peint les décors principaux, elle présente ou annonce les personnages importants, elle introduit les grands thèmes, et elle

<sup>40</sup> Cf. A Maurice Duplay, VII, [Vers fin mai-début juin 1913]\*, *Revue nouvelle*, Juin 1929, p. 10; à L. de Robert, X, *Comment débuta*, p. 62.

<sup>41</sup> Cf. A. R. Blum, IV, [15 mars 1913], *Comment parut*, p. 53 : «Grasset m'avait d'abord demandé de faire les volumes à 10 f. Il m'aurait donné 4 f. par exemplaire et de cette façon disais que je pourrais rentrer dans mes débours, tandis qu'avec un livre de 3.50 aussi cher de fabrication que sera celui-ci (700 pages) je ne le pourrais pas»; au même, XIV, [7 juillet 1916], *ibid.*, pp. 178-79 : «Je me rappelle... que j'ai versé à Grasset pour l'impression d'un volume de 700 pages, et qu'on n'en a imprimé que 500»; au même, XVII, [Vers 9 août 1916]\*, *ibid.*, p. 199 : «Enfin les épreuves faites du deuxième volume sont simplement les épreuves de la fin du premier volume que nous avons arrêté d'un commun accord à la page 525 alors qu'il devait aller jusqu'à la page 749 et que j'avais payé d'avance tout cela. Je peux d'ailleurs commettre quelques infimes erreurs, je comptais sur mon pauvre valet de chambre pour me retrouver tout cela»; à Bernard Grasset, II, Lundi 14 août 1916, *ibid.*, pp. 206-7 : «Nous avions convenu de faire un livre de 700 et quelques pages. En route nous l'avons arrêté à la page 525». Ce chiffre de 749 pages semble bien précis de la part d'un homme qui cite de mémoire; il est en tout cas audessus du nombre de pages qu'auraient fourni les 95 placards qui furent tirés et corrigés en 1913, c'est-à-dire 760 pages.

<sup>42</sup> Cf. A. G. Gallimard, IV, *Lettres à la N.R.F.*, p. 103 : «A la fin du 1<sup>er</sup> volume (3<sup>e</sup> partie) vous verrez un M. de Fleurus (ou de Guray, j'ai plusieurs fois changé les noms) dont il a été vaguement question comme amant supposé de Mme Swann». Or, dans les *Placards 1914*, c'est au placard 59 qu'apparaît M. de Charlus, lors du voyage à Balbec, dont le récit commence au placard 44 et finit au placard 66 : cf. Albert Feuillerat, *Comment Marcel Proust a composé son roman* (New Haven: Yale University Press, 1934), p. 51. Cette troisième partie, qui aurait pu s'intituler à la Montesquiou «Le parcours du rêve au souvenir», se divisait probablement en deux sections : «Noms de pays : le nom» (*Du Côté de chez Swann*, éd. originale, pp. 469-511; *Placards 1914*, pl. 29-44); et «Noms de pays : le pays» (*Placards 1914*, pl. 44-66). L'unité de cette partie dans la version primitive ressort du fait que les premières pages évoquent des rêveries et des visions imaginaires de Balbec et de Florence (*Du Côté de chez Swann*, pp. 469-82), tandis que les dernières évoquent, en même temps que des images remémorées d'un Balbec maintenant connu, de nouvelles visions imaginaires d'une Florence encore inconnue (*Placards 1914*, pl. 66).

mène le protagoniste de l'enfance à l'adolescence et jusqu'au seuil de ce monde prestigieux des Guermantes qu'il va explorer dans la seconde moitié du récit.

Or il apparaît, à l'impression des placards, que jamais on ne pourra faire tenir les quelque 700 pages de la dactylographie en un seul volume de proportions normales. «Combray» et la première moitié de «Un Amour de Swann» remplissent quarante-cinq placards, c'est-à-dire 360 pages; et l'on a déjà tiré quatre-vingt quinze placards, c'est-à-dire 760 pages, pour parvenir dans «Noms de pays» à l'apparition de M. de Charlus à Balbec.<sup>43</sup> A ce compte-là, il ne faudrait pas moins d'une centaine de placards, soit huit cents et quelques pages, pour achever le premier volume. Marcel Proust comprend que c'est trop long. Pour gagner quelques pages, il imagine bien de retrancher ou de rejeter en

note les longueurs, et il fait supprimer les blancs dans les dialogues, ce qui d'ailleurs lui semble faire entrer davantage les propos dans la continuité du texte. Mais il se rend compte que ces expédients seront insuffisants, et il décide d'arrêter le volume plus tôt.<sup>44</sup>

La décision est capitale, et lourde de conséquences. Pour comprendre les scrupules, les hésitations et les révoltes qu'elle provoqua chez l'auteur, il est indispensable de se faire une idée de l'ouvrage tel qu'il se présente alors en épreuves, et particulièrement de la troisième partie, qui devra subir l'inévitable amputation.

La première partie, «Combray», s'achève vers la page 229; la seconde, «Un Amour de Swann», vers la page 468; la troisième, «Noms de pays», dépasse ou dépasserait la page 800.<sup>45</sup> Par dessus la seconde, cette troisième partie se rattache manifestement à la première, dont elle reprend le thème initial, c'est-à-dire l'évocation des chambres d'autrefois par les reconnaissances illusoire du réveil et les longues rêveries de l'insomnie. Mais c'est autour de la chambre du Grand-Hôtel de Balbec, et non plus autour de la chambre de la maison de Combray, que s'organisent maintenant les souvenirs de l'enfance et de l'adolescence du protagoniste.

Dans une introduction d'une douzaine de pages (469-82), le narrateur présente

<sup>43</sup> Cf. A. L. de Robert, X, *Comment débuta*, pp. 63, 64.

<sup>44</sup> Ces chiffres sont nécessairement approximatifs. Pour la première et la seconde parties, nous citons la pagination de *Du Côté de chez Swann* dans l'édition originale, à laquelle nous renvoyons toujours; mais il va de soi que les corrections ont pu amener quelque différence entre la pagination des placards et celle du volume; et il faut aussi se rappeler que, dans le volume, la première page du texte serait chiffrée 3. Quant à la troisième partie, il est difficile d'en conjecturer avec précision la longueur: nous ne savons pas si d'autres placards furent tirés en 1913 à la suite du placard 95; et pour la fin du séjour à Balbec, après la rencontre avec Elstir, les placards tirés en 1914 ont été si profondément remaniés qu'il est impossible d'en reconstituer exactement la version primitive.

<sup>45</sup> L'auteur lui-même nous indique très exactement le contenu du premier alinéa de la page 5 du placard 94, c'est-à-dire de la page 749 à compter du début: cf. A. Louis Brun, I, *Comment parut*, p. 49: «J'ai complètement oublié [en] vous envoy[ant] les placards pour l'imprimeur, d'y joindre une annexe qui est à intercaler dans ce placard 94, de la 5<sup>e</sup> des 8 subdivisions ... après le premier alinéa, c'est-à-dire après les mots «[se] cache[ient] des souvenirs d'amour». Le paragraphe en question se retrouve aujourd'hui dans *L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, éd. originale, p. 331, éd. courante, t. III, p. 76. Le protagoniste y analyse l'intérêt que lui inspirent les femmes que Saint-Loup a possédées et qu'il aperçoit en dînant au restaurant avec son ami. Dans le texte actuel, ce fragment fait partie du récit des soirées de Rivebelle; dans le texte primitif, il appartenait vraisemblablement aux trois pages du placard 58 où, après l'histoire de la liaison de Montargis avec une femme de théâtre, étaient racontées les premières sorties du protagoniste avec son nouvel ami, les désirs que lui inspiraient les femmes qu'il rencontrait, dont une jolie servante, et la curiosité qu'il manifestait à l'égard de Mlle de Silaria et de Mlle Claremonde. Ces trois pages, aujourd'hui supprimées, s'achevaient sur l'annonce que Montargis attendait la visite d'un de ses oncles; suivait alors le portrait moral de cet oncle prénommé Palamède, dont le protagoniste faisait la connaissance le lendemain, et qui n'était autre que M. de Charlus, lequel passait naguère à Combray pour l'amant de Mme Swann: cf. Feuillerat, pp. 50-51. Dans les *Placards 1914*, c'est au placard 59 que M. de Charlus apparaît, pour disparaître au placard 61. Si l'on admet que le contenu du placard 59 (1914) correspond approximativement à celui du placard 95 (1913), on verra que dans les *Placards 1913* l'épisode Charlus devait remplir les placards 95, 96 et 97 environ.

les principaux thèmes qu'il va développer, et d'abord le thème de Balbec. Il commence par décrire la chambre de Balbec, telle qu'il la revoyait naguère dans ses heures d'insomnie (469-70). Puis à ce Balbec réel il oppose le Balbec irréel dont le protagoniste enfant avait autrefois rêvé. Souvent, les jours de grand vent, en allant avec Françoise aux Champs-Élysées, Marcel s'imaginait le Balbec des tempêtes et des naufrages, que lui avaient suggéré quelques mots de Legrandin; et comme un jour à Combray quelques mots de Swann lui avaient aussi suggéré le Balbec de la vieille église du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, moitié romane, moitié gothique, et quasi persane, par les soirs orageux et doux de février le vent mêlait en lui le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer (470-72). Pour se rendre à Balbec, il aurait voulu prendre dès le lendemain le beau train généreux d'une heure vingt-deux, et son cœur palpitait à la lecture des réclames et des annonces qui énuméraient les étapes du voyage: Bayeux, Coutances, Vitré, Questambert, Pontorson, Balbec, Lannion, Lamballe, Benodet, Pont-Aven, Quimperlé. Il songeait aussi à partir le soir même pour arriver à Balbec au petit jour (472-73). Mais tous les ans, à l'approche des vacances de Pâques, quand ses parents lui eurent promis de les lui faire passer une fois dans le Nord de l'Italie, des rêves de printemps florentin se substituaient à ses rêves de tempête atlantique, et l'alternance des images amenait un complet changement de ton dans sa sensibilité. Puis il arriva qu'une simple variation atmosphérique suffit à provoquer en lui cette modulation, sans qu'il y eût besoin d'attendre le retour d'une saison. Et bientôt la production de ces rêves d'Atlantique et d'Italie cessa même d'être soumise uniquement aux changements des saisons et du temps: pour évoquer à volonté soit

les uns soit les autres, il lui suffit dès lors de prononcer les noms de Balbec ou de Venise ou de Florence (473-74). Mais ces noms magiques transformèrent l'image qu'il avait de ces villes et en soumièrent la réapparition à leurs lois propres; et, en accroissant les joies arbitraires de son imagination, ils aggravèrent la déception que devaient lui apporter ses voyages. Car les noms ne nous présentent, des villes comme des personnes, que des images confuses, poétiques et fausses (474-75). S'il avait pu prendre une fois le train d'une heure vingt-deux, le protagoniste aurait voulu s'arrêter de préférence dans les villes les plus belles, mais il ne pouvait choisir entre les images si différentes qu'évoquaient les noms de Vitré, de Lamballe, de Coutances, de Lannion, de Questambert, de Pontorson, de Benodet, de Pont-Aven et de Quimperlé (476). Ces images étaient fausses aussi parce qu'elles étaient forcément très simplifiées et très incomplètes (476-77). Ainsi, quand le père de Marcel eut décidé, une année, qu'ils iraient passer les vacances de Pâques à Florence et à Venise, le nom de Florence, trop étroit pour contenir les éléments dont se composent d'habitude les villes, se divisa pour l'enfant en deux compartiments: dans l'un il contemplait une fresque éclairée par un soleil matinal, dans l'autre il traversait pour aller déjeuner le Ponte-Vecchio encombré de fleurs. Ces images irréelles, fixes, toujours pareilles, l'obsédèrent pendant un mois, et différencièrent cette époque de sa vie de celles qui l'avaient précédée. Mais quand approcha le jour du départ, la perspective de se trouver bientôt sur le Grand Canal lui causa une telle extase et une telle fièvre, qu'il dut s'aliter et que le docteur déclara qu'il fallait non seulement renoncer à le laisser partir maintenant pour l'Italie, mais, même quand il serait rétabli, lui éviter au moins pour un an tout projet de voyage et toute



cause d'agitation (477-82). Il défendit aussi qu'on le laissât aller au théâtre entendre la Berma; tout au plus permit-il qu'on l'envoyât chaque jour aux Champs-Élysées sous la surveillance de Françoise, laquelle était entrée au service des parents de Marcel après la mort de la tante Léonie (482).<sup>46</sup>

C'est ainsi qu'un jour, non loin du bassin que domine une statue, le protagoniste entendit le nom de Gilberte, adressé à une fillette à cheveux roux qui jouait au volant devant la vasque; et ce nom évoqua aussitôt chez lui tout l'inconnu inaccessible et douloureux de l'existence de Mlle Swann. Il la revit les jours suivants, il réussit à se faire inviter à une partie de barres, et dès lors il joua avec elle chaque fois qu'elle était là (482-84). Mais ce n'était pas tous les jours. Il y avait des jours où elle avait annoncé d'avance qu'elle serait empêchée de venir par ses cours, le catéchisme, un goûter, toute cette vie inconnue dont Marcel avait eu par deux fois si douloureusement conscience (484). De cette existence inconnue, personne ne donnait à Marcel l'impression comme M. Swann quand il venait chercher sa fille aux Champs-Élysées. L'apparition de M. Swann avec son chapeau gris et son manteau à pèlerine lui faisait battre le cœur, et son aspect l'impressionnait comme celui d'un personnage historique dont les moindres particularités nous passionnent. Le père de Gilberte répondait poliment au salut de l'adolescent, mais sans avoir l'air

de le reconnaître, bien qu'il l'eût souvent vu à Combray, et il permettait à sa fille de faire encore une partie d'un quart d'heure (498-500). A la maison, Marcel avait toujours à portée de la main un plan de Paris, qui lui semblait un trésor parce qu'on y pouvait distinguer la rue où habitaient M. et Mme Swann; il répétait constamment le nom de cette rue, il s'arrangeait à tout propos pour faire prononcer à ses parents le nom de Swann; pour tâcher de ressembler à Swann il passait son temps à table à se tirer le nez et à se frotter les yeux; il aurait surtout voulu être aussi chauve que Swann; et il s'étonnait que ses parents ne trouvassent pas un intérêt particulier à tout ce qui touchait Swann, sa famille et sa maison (505-9). Les jours où il savait que Gilberte ne viendrait pas aux Champs-Élysées, il emmenait Françoise en pèlerinage devant la maison qu'habitaient les Swann et dont le concierge lui semblait pénétré d'un charme douloureux; ou bien ils allaient sur les boulevards jusqu'à l'entrée de la rue Duphot voir passer Swann se rendant chez son dentiste (509-11). Il y avait aussi des jours de mauvais temps, où l'institutrice de Gilberte ne voulait pas l'emmener aux Champs-Élysées (484). Parfois, le ciel était douteux le matin, mais s'éclaircissait après le déjeuner, et le soleil finissait par apparaître sur le balcon, comme une promesse de bonheur. D'autres fois, même en hiver, un rayon de soleil apparaissant tout à coup sur le balcon couvert de neige décidait la mère de Marcel à l'envoyer aux Champs-Élysées (485-86). Un de ces jours de neige, il n'y trouva personne que la vieille dame qui lisait les *Débats*: il emmena Françoise jusqu'au pont de la Concorde pour voir la Seine prise, puis ils revinrent aux Champs-Élysées (486-88); et tout à coup Gilberte surgit, ses amies arrivèrent une à une, une partie de barres s'organisa, et Gilberte appela Marcel dans son camp (488-89). Ce

<sup>46</sup> Nous suivons ici l'ordre du texte de *Du Côté de chez Swann*. Mais cet ordre laisse à désirer, et il est permis d'y soupçonner le résultat de refontes et d'interpolations successives: l'enchaînement des événements ou des thèmes manque parfois de rigueur, et une incohérence, entre autres, saute aux yeux: p. 470, c'est en allant aux Champs-Élysées avec Françoise que Marcel rêve du Balbec des tempêtes et des naufrages; mais c'est seulement p. 482, après la crise provoquée par l'imminence du départ pour l'Italie, que le docteur prescrit les promenades aux Champs-Élysées sous la surveillance de Françoise. Nous n'insistons pas pour le moment sur cette question, que nous reprendrons par ailleurs.

jour, qu'il avait tant redouté, fut un des seuls où il ne fut pas trop malheureux. Il ne trouvait point en effet le bonheur dans les moments qu'il passait auprès de son amie. Tout le temps qu'il était loin d'elle, il essayait en vain de se la représenter; mais elle ne lui avait jamais dit qu'elle l'aimait, et de son côté il ne lui avait pas encore déclaré ses sentiments. Et, quand il arrivait aux Champs-Élysées, il ne reconnaissait plus dans la réalité la Gilberte qu'il s'était imaginée, et se trouvait incapable de dire les paroles qui auraient pu faire faire à leur amour des progrès décisifs (489-92). Cet amour faisait pourtant quelques progrès. Un jour, Gilberte acheta et donna en souvenir à Marcel une agate blonde; une autre fois, elle lui apporta la brochure de Bergotte sur Racine; et un jour elle lui offrit de s'appeler l'un l'autre par leur nom de baptême. Mais au moment même il n'appréciait pas la valeur de ces plaisirs nouveaux; et même après être rentré à la maison il ne les goûtait point, car chaque jour il ne pouvait considérer ces petits avantages que comme des étapes vers le bonheur qu'il attendait du lendemain (492-95). Tous les soirs à l'heure du courrier il se plaisait à croire qu'il allait recevoir une lettre où Gilberte lui avouerait enfin qu'elle l'aimait. En attendant, il relisait la brochure de Bergotte et il baisait la bille d'agate que son amie lui avait données. Mais, tandis que son amour, espérant sans cesse du lendemain l'aveu de celui de Gilberte, refaisait chaque soir le travail mal fait de la journée, son inconscient organisait les faits selon un ordre nouveau, qui lui révélait l'indifférence véritable de celle qu'il aimait. Il se rendait alors compte qu'il n'y avait plus rien à faire de cette amitié là, qu'elle ne changerait plus; et il demandait le lendemain à Gilberte de renoncer à leur amitié ancienne et de jeter les bases d'une nouvelle amitié (501-5). Souvent elle lui faisait de la peine les jours

mêmes sur lesquels il avait le plus compté pour réaliser ses espérances. Un jour que l'hiver avait reçu la visite inopinée et radieuse d'une journée de printemps, dès le matin Marcel se sentit sûr qu'elle viendrait jouer, et au collège il attendit impatientement l'heure de la sortie; mais, arrivé aux Champs-Élysées, il n'y trouva point son amie. Il emmena Françoise à sa rencontre jusqu'à l'Arc-de-Triomphe; mais en revenant il apprit que pendant ce temps Gilberte était arrivée par la rue Boissy d'Anglas et que son père allait venir la chercher (495-98). Il n'eut pas le courage de lui cacher sa déception; mais, toute joyeuse, elle lui annonça qu'elle ne reviendrait aux Champs-Élysées ni le lendemain, ni le surlendemain, ni le jour d'après, ni de toutes les vacances de Noël et du jour de l'An. Il rentra accablé à la maison. Cependant, quand vint l'heure du courrier, il se dit ce soir-là comme tous les autres qu'il allait recevoir une lettre de Gilberte, et qu'elle allait lui dire enfin qu'elle n'avait jamais cessé de l'aimer (500-501).<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Nous essayons ici de reconstituer l'ordre primitif de cet épisode dans les *Placards* 1913, en nous fondant non seulement sur les indices fournis par l'analyse interne du texte, mais encore sur les indications données par Proust lui-même dans les lettres II et IV à Lucien Daudet. Cette reconstitution reste conjecturale—d'autant plus que, sous l'ordre «primitif» que nous croyons celui des placards, nous entrevoyons un ordre «tout à fait primitif» (pour parler comme Chateaubriand) qui serait celui des manuscrits. Pour la commodité du lecteur, nous résumons ci-dessous notre reconstitution: (1) 482-84: «Un jour, comme je m'ennuyais ... chaque fois qu'elle était là»; (2) 484: «Mais ce n'était pas tous les jours ... le plus grand malheur possible»; (3) 498-500: «Mais de cette existence ... une divinité nouvelle»; (4) 505-9: «J'avais toujours à portée de la main ... dont m'avait doté l'amour»; (5) 509-11: «Les jours où Gilberte ... l'apparition surnaturelle»; (6) 484: «Il y avait aussi les jours ... aux Champs-Élysées»; (7) 485-86: «Aussi si le ciel ... brodait des reflets noirs»; (8) 486-88: «Ce jour-là nous ne trouvions ... se mit à rire»; (9) 488-89: «Il n'y avait que nous deux ... un autre camp du drap d'or»; (10) 489-92: «Ce jour que j'avais tant redouté ... de ne plus compter que pour l'après-midi suivants»; (11) 492-95: «Il en faisait pourtant quelques-uns ... le bonheur que je n'avais pas encore rencontré»; (12) 501-5: «Tous les soirs je me plaisais ... les bases d'une nouvelle amitié»; (13) 495-98: «Si elle me donnait parfois ... son autre existence

Aux séances de la Commission dont il était membre, le père de Marcel rencontrait le marquis de Norpois, ancien ambassadeur, qui lui témoignait une estime marquée.<sup>48</sup> C'était un diplomate à l'ancienne mode, à l'esprit routinier et conservateur, aux manières cérémonieuses, au langage suranné. Lors de sa visite à Paris, le roi Théodose lui avait accordé un entretien; et la mère du protagoniste se montrait aimable envers lui, par égard pour son mari (Pl. 29\*). Il avait conseillé de permettre à Marcel d'aller voir jouer la Berma; et il avait approuvé ses projets de carrière littéraire. Pour distraire l'adolescent de l'accablement où le plongeait la perspective de ne pas revoir Gilberte avant la fin des vacances, sa mère lui permit donc d'aller à la matinée où la Berma devait jouer *Phèdre*, durant la semaine du jour de l'An; mais le médecin s'opposa à ce projet. Marcel implora ses parents, car il attendait de cette représentation des vérités appartenant à un monde plus réel que celui où il vivait; et sa mère finit par

se laisser fléchir, bien que cette matinée tombât le jour même d'une séance de la Commission après laquelle M. de Norpois devait venir dîner à la maison. Cette matinée fut pour le protagoniste une grande déception. Ce furent les applaudissements frénétiques des spectateurs qui déclenchèrent son premier sentiment d'admiration; et, le rideau tombé, il se sentit désempoigné que son plaisir n'eût pas été plus grand. Aussi espérait-il, en rentrant à la maison, obtenir de M. de Norpois, qui passait pour admirer beaucoup l'actrice, mille détails révélateurs (Pl. 29\*-31\*).

Son père l'appela dans son cabinet avant le dîner, et le présenta à M. de Norpois. Le diplomate témoigna à l'adolescent l'amabilité du sage Mentor et la curiosité du jeune Anacharsis. Il ne le détournait point de la littérature; mais il lui en présentait une idée fort différente de celle qu'il s'en était faite; et il lui ôta ainsi le désir d'écrire. Il cita cependant le cas du fils d'un ami, qui avait publié un article sur le fusil à répétition dans l'armée bulgare, et auquel on commençait à songer pour l'Académie des Sciences morales. Le père de Marcel, qui voyait déjà son fils académicien, l'envoya chercher un petit poème en prose qu'il avait autrefois composé à Combray en revenant d'une promenade; mais M. de Norpois le lut et le rendit à l'auteur sans une parole (Pl. 31\*).

On passa à table. La conversation porta d'abord sur la Berma; et l'adolescent avoua sa déception. M. de Norpois lui expliqua alors les raisons du succès de la grande artiste; et Marcel s'aperçut que son intérêt n'avait pas cessé de grandir depuis la représentation, parce qu'il ne subissait plus la compression et les limites de la réalité. Puis la conversation tomba sur la visite du roi Théodose et sur l'entretien qu'il avait accordé à M. de Norpois. Ce dernier montra comment le toast prononcé à l'Élysée par le souverain était

qui m'échappait»; (14) 500-501: «Un de ces jours de soleil ... l'apparence de la Gilberte simple camarade». Ainsi reconstitué, cet épisode aurait fini vers le bas de la page 510 dans la pagination du volume, c'est-à-dire probablement vers la page 508 des *Placards 1913*.

<sup>48</sup> A partir d'ici, nous essayons de reconstituer la version primitive de la troisième partie, telle qu'elle fut imprimée dans les *Placards 1913* sacrifiés, et réimprimée dans les *Placards 1914*. Pour cette reconstitution nous nous sommes fondés: 1° Sur la description et l'analyse des *Placards 1914* publiées par M. Feuillerat dans son *Comment Marcel Proust a composé son roman*; 2° Sur l'examen des *Placards 1914* N° 40 et 41, que nous avons pu étudier à loisir; 3° Sur l'analyse des parties des *Placards 1914* qui ont été conservées dans *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, et que nous avons pu isoler grâce à la «Liste des passages ajoutés à la version originale» publiée par M. Feuillerat en appendice à son ouvrage; 4° Sur un calcul (trop long pour trouver place ici) qui, en partant des repères fournis par les documents énumérés ci-dessus, nous a permis de déterminer avec une précision suffisante (sauf pour la fin du séjour à Balbec) la place de chacun des épisodes ou incidents dans les *Placards 1914*. Dans nos renvois aux placards, nous marquons d'un astérisque les numéros conjecturés par nous, de deux astériskues les numéros empruntés à M. Feuillerat, et de trois astériskues les numéros empruntés aux placards 40 et 41.

un éclatant succès pour M. de Vaugou-  
bert, qui préparait depuis des années ce  
rapprochement, et qui avait été particu-  
lièrement ému de l'emploi du mot «affi-  
nités». Enfin, après quelques remarques sur  
Balbec et son église, M. de Norpois parla  
du dîner qu'il avait fait la veille chez la  
belle Mme Swann. C'était une maison où  
il allait surtout des messieurs; cependant  
on y voyait quelques femmes, qui ap-  
partenaient plutôt au monde républicain  
qu'à la société que Swann fréquentait au-  
trefois; et ce serait peut-être un jour un  
salon politique et littéraire. Swann ne  
faisait aucune démarche pour attirer chez  
sa femme ses anciennes amies du Fau-  
bourg Saint-Germain, et il témoignait à  
cette société fort mêlée un empressement  
surprenant. M. de Norpois ne le croyait  
pas malheureux. Les années qui avaient  
précédé son mariage avec Odette avaient  
été orageuses. La jeune femme était im-  
patiente, surtout à cause de la fille qui lui  
était née, de sortir de sa situation irrégu-  
lière, et était devenue méchante; et cette  
méchanceté avait réveillé la curiosité de  
Swann sur les faits et gestes de sa maî-  
tresse. Il était partagé entre une certaine  
honte, quand il pensait aux gentilleses  
passées d'Odette, et le soupçon qu'elle  
faisait de leur enfant un moyen de chan-  
tage. Il laissait alors entendre qu'il voulait  
rompre, ce qui mettait l'ancienne cocotte  
au désespoir. Mais, avec le mariage, cette  
acrimonie avait disparu, et Swann avait  
retrouvé le calme. Sa jalousie même était  
morte: il ne s'inquiétait plus jamais de ce  
qu'Odette pouvait être en train de faire;  
le problème des relations qu'elle pouvait  
avoir eues avec Forcheville avait perdu  
pour lui tout intérêt; et il avait si bien  
oublié son désir de représailles qu'il pre-  
nait mille précautions pour que sa femme  
ne devinât pas qu'il avait une maîtresse.  
Il était installé dans une vie conjugale  
solidement fondée sur l'indifférence, et il

semblait même y trouver un certain bon-  
heur. Mais on faisait des gorges chaudes  
de la façon dont il parlait de sa femme, et  
l'on trouvait exagéré qu'il la qualifiât d'ex-  
cellente épouse. M. de Norpois reconnais-  
sait pourtant que le caractère d'Odette  
s'était amélioré: certes, elle n'avait jamais  
compris l'intelligence de Swann; mais du  
moins elle connaissait à fond son véritable  
caractère. Marcel ayant prononcé le nom  
du comte de Paris, qui passait pour être  
un ami de Swann, M. de Norpois raconta  
que le prince avait eu quatre ans aupara-  
vant l'occasion d'apercevoir Mme Swann  
et que son impression en somme avait été  
loin d'être défavorable. Pour sa part, M.  
de Norpois déclara que sa propre impres-  
sion était excellente et que Mme Swann  
était charmante (Pl. 32\*-33\*). Marcel  
demanda alors si Bergotte était à ce dîner,  
ce qui fournit au diplomate l'occasion de  
prononcer son jugement sur l'écrivain. Il  
lui reprochait d'être bien mièvre, bien  
mince, bien peu viril; et il avait reconnu  
sa mauvaise influence dans l'essai litté-  
raire que venait de lui soumettre Marcel et  
où il avait retrouvé tous ses défauts sans  
aucune de ses qualités de style. Marcel  
sentit alors toute sa nullité intellectuelle  
et se rendit compte qu'il n'était pas né  
pour la littérature. Cependant, M. de  
Norpois racontait comment Bergotte lui  
avait été présenté quelques années aupara-  
vant à Vienne par la princesse de Metter-  
nich, et comment il avait refusé de l'inviter  
à l'ambassade parce qu'il voyageait en  
compagnie de sa maîtresse. Au fond, con-  
clut-il, c'est un malade; c'est même sa  
seule excuse (Pl. 33\*-34\*).

En passant au salon, Marcel osa de-  
mander si la fille de Mme Swann était au  
dîner de la veille. Oui, répondit M. de  
Norpois, une jeune personne de quatorze  
à quinze ans: il l'avait trouvée charmante;  
et il promit de parler à Mme Swann et à  
sa fille de l'admiration que le jeune homme

professait pour elles. Mais, en entendant cette promesse, Marcel se précipita vers le diplomate dans un tel élan de tendresse que celui-ci, inquiet et mécontent, se jura bien de ne pas faire à Mme Swann la commission de ce détraqué (Pl. 34\*\*).

Quand vint le jour de l'An, Marcel fit avec sa mère des visites de famille, puis courut aux Champs-Élysées porter à la marchande de sucre d'orge et de pain d'épices la lettre dans laquelle il proposait à Gilberte de commencer à partir du 1<sup>er</sup> janvier une amitié nouvelle. Mais en rentrant il eut la sensation et le pressentiment que le jour de l'An n'était pas un jour différent des autres, et qu'il n'y avait aucune raison pour que Gilberte changeât d'attitude à son égard. Ce soir-là, il fut très agité, et les bruits de la rue le tinrent longtemps éveillé (Pl. 34\*-35\*). Lorsqu'elle revint enfin aux Champs-Élysées, Gilberte laissa entendre à Marcel que ses parents ne voyaient pas d'un bon œil ses jeux avec lui, et craignaient qu'il n'exercât sur elle une mauvaise influence. Aussi Marcel écrivit-il à Swann une longue et ardente lettre de justification, qu'il confia à Gilberte. Elle la lui rapporta le lendemain aux Champs-Élysées, et, avant de la lui laisser reprendre, elle se prêta complaisamment à une lutte corps à corps, qui déclancha chez l'adolescent une jouissance dont elle ne put manquer de s'apercevoir mais ne sembla point se choquer (Pl. 35\*\*). Depuis quelque temps, les Champs-Élysées passaient auprès des parents pour être l'origine de bien des fièvres et des rougeoles. Marcel s'y rendit un jour malgré une forte fièvre et en rentra gravement indisposé. Il fut assez sérieusement malade; et, lorsqu'il fut enfin rétabli grâce au régime prescrit par le Dr Cottard, ses parents ne parlèrent plus de l'envoyer jouer aux Champs-Élysées. Mais il eut bientôt la surprise de recevoir de Gilberte une lettre où elle l'invitait à venir goûter chez

elle. C'est au Dr Cottard qu'il devait cette faveur: car ayant cru, sur la foi d'un mensonge de Bloch, que Mme Swann estimait beaucoup Marcel, le docteur lui avait parlé du jeune homme en termes favorables (Pl. 35\*-36\*).

Cette invitation marqua dans la vie du protagoniste le début d'une ère nouvelle. Il connaissait maintenant cet appartement des Swann, dont il avait tant rêvé. Il assistait maintenant à tous les goûters de Gilberte, qui auparavant les avaient séparés, et maintenant il recevait d'elle d'innombrables billets. Mais il n'en arrivait pas moins à ces goûters comme dans un rêve, avec la mémoire vide et l'estomac paralysé. Il y entendait parler des grandes amies de Mme Swann, dont Mme Cottard, la femme du docteur; et il y voyait Swann se montrer fier des visites que sa femme recevait de gens qu'autrefois il aurait dédaignés. Marcel était invité maintenant, non seulement aux goûters de Gilberte, mais aux sorties qui naguère les avaient séparés. Tandis que Gilberte se préparait, ses parents faisaient au jeune homme l'éloge des rares vertus de leur fille, et Mme Swann lui disait qu'il était le grand favori (Pl. 36\*-38\*). Mais un jour, à l'occasion de l'anniversaire de la mort de M. Swann le père, Marcel entrevit chez son amie une dureté insoupçonnée (Pl. 38\*\*). En tout cas, le temps où il n'était pas encore reçu chez Mme Swann lui semblait maintenant chimérique et vague; l'appartement des Swann n'avait pourtant pas encore perdu pour lui tout son mystère (Pl. 38\*).

Faveur plus précieuse que de l'emmener avec eux au Jardin d'acclimatation ou au concert, les Swann ne l'excluaient pas de leur amitié avec Bergotte. Ils l'invitèrent un jour à un grand déjeuner où, sans en avoir été prévenu, il se trouva face à face avec l'écrivain qu'il admirait tant depuis ses lectures de Combray. Mais le Bergotte



qu'il vit ne répondait pas du tout à l'idée qu'il s'était faite de lui d'après ses livres. Dans ses rêveries, il ne s'était pas représenté un petit homme trapu et myope, à nez rouge en forme de colimaçon, et à barbiche noire (Pl. 39\*\*). La diction de Bergotte, entièrement différente de sa manière d'écrire, ne sembla pas moins inattendue à Marcel : il n'y retrouvait pas cette qualité rare et neuve, cet accent particulier, venu des grandes profondeurs, qui dans ses livres rythmait les mots les plus insignifiants; mais il finit par admettre que cette diction bizarre, ces envois phonétiques d'un substantif ou d'un adjectif, pouvaient être les signes de l'imprévisible qualité de ce style (Pl. 39\*\*). Il n'attacha pas une grande importance aux bruits qui couraient sur les vices de Bergotte, sur sa dureté, sur les intrigues par lesquelles il essayait de se rapprocher de l'Académie; et, malgré ces défauts, il conserva son admiration à son idole, estimant que ses livres étaient divins et qu'ils étaient inspirés par l'esprit éternel (Pl. 40\*\*). Tout en causant avec Bergotte, Marcel observait Gilberte câlinement appuyée à l'épaule de son père, et sur son visage il put distinguer les deux ressemblances de sa mère et de son père, et les deux natures différentes sans cesse aux prises dans le corps de cette Mélusine (Pl. 40\*\*\*). Bergotte parla de la Berma; mais Marcel ne put lui expliquer les raisons de la déception qu'il avait éprouvée à *Phèdre*, et eut avoir produit mauvaise impression sur lui, jusqu'au moment où Gilberte lui apprit qu'au contraire Bergotte l'avait trouvé extrêmement intelligent (Pl. 40\*\*\*\*-41\*\*\*). Après le déjeuner on se rendit à Saint-Cloud, et c'est avec Bergotte que le jeune homme fit route. Bergotte s'intéressa à sa santé fragile, mais lui déclara qu'il ne le plaignait pas, parce qu'il voyait bien qu'il avait les plaisirs de l'intelligence; et Marcel se sentit rassuré et libéré

par ce jugement, si différent de celui de M. de Norpois (Pl. 41\*\*\*).

Ce fut vers cette époque que Bloch bouleversa la conception que l'adolescent s'était faite du monde, en lui révélant que les femmes ne demandent jamais mieux que de faire l'amour et en le conduisant dans une maison de passe. Dans cette maison, la patronne lui vanta avec enthousiasme les talents d'une jeune Juive nommée Rachel, qu'il surnomma Rachel Quand du Seigneur, mais que, par suite de circonstances diverses, il ne réussit jamais à rencontrer (Pl. 41\*).

Les parents de Marcel auraient souhaité que l'intelligence que Bergotte reconnaissait à leur fils se manifestât par quelque œuvre remarquable; mais le jeune homme ajournait toujours au lendemain le moment de se mettre sérieusement au travail; et pour excuse il se disait qu'en passant sa vie chez les Swann il ne faisait qu'imiter Bergotte. Mme Swann insistait en effet pour qu'il vînt la voir, elle et non pas seulement Gilberte, et il s'était mis à fréquenter ses thés. Il prenait part à ses conversations avec Mme Cottard, la femme du docteur, et avec Mme Bon Temps, la femme du chef de cabinet d'un ministre; et il apprit ainsi que Mme Verdurin venait d'acheter un hôtel particulier qui serait éclairé à l'électricité (Pl. 40\*-42\*\*). Odette, de son côté, avait aussi apporté bien des changements à son ameublement depuis le temps de la rue Lapérouse. Mais ce n'était pas seulement l'ameublement du salon, c'était Odette elle-même que Mme Cottard et tous ceux qui avaient naguère fréquenté Mme de Crécý auraient eu peine à reconnaître s'ils étaient restés longtemps sans la voir. Elle s'était en effet découvert ou avait inventé un nouveau genre de beauté, dont elle avait appliqué le type fixe sur ses traits décousus, comme une jeunesse immortelle. Et, en attendant mieux, elle régnait sur

ce monde de bourgeoisie peu élégante, qui avait du moins l'avantage de ne pas éveiller chez elle la crainte des rivalités (Pl. 43\*\*).

Souvent Marcel allait vers midi jusqu'à l'Arc-de-Triomphe attendre Mme Swann, qui apparaissait bientôt, accompagnée de son mari et de quelques clubmen. Il se joignait au petit groupe, qu'à tout moment saluaient au passage des cavaliers, hommes de cerces, dont les noms, célèbres pour le public, n'étaient pour elle que des noms d'amis; et l'adolescent était tout fier de causer avec elle à l'abri de son ombrelle mauve, comme sous le reflet d'un berceau de glycines (Pl. 44\*\*).<sup>49</sup> Il se rappelait alors le temps où il ne la connaissait pas encore et où, ayant appris qu'elle se promenait presque chaque jour dans l'Allée des Acacias, autour du Grand Lac, et dans l'Allée de la Reine Marguerite, il venait au Bois la voir passer. Le Bois de Boulogne était pour lui comme un jardin zoologique, le Jardin des Femmes, et l'Allée des Acacias comme l'Allée des Myrtes de Virgile, fréquentée par les beautés célèbres. Mais c'est surtout de Mme Swann qu'il était curieux. Il l'admirait quand il l'apercevait traversant à pied l'Allée des Acacias en polonaise de drap, ou débouchant en victoria de l'allée qui vient de la Porte Dauphine, ou suivant en robe mauve l'allée des piétons, près du Tir aux Pigeons. Sans entendre les réflexions des promeneurs qui reconnaissaient en elle Odette de Cécyl, il percevait autour d'elle le murmure indistinct de la célébrité, et, très ému, il lui décochait sans la connaître un si grand coup de chapeau qu'elle ne pouvait s'empêcher de sourire. Certains jours, il lui arrivait de la rencontrer dans

l'Allée de la Reine Marguerite, accompagnée de quelque ami en tube gris qui causait longuement avec elle, tandis que leurs deux voitures suivaient (Swann, 511-16).

Quand Marcel dut partir cette année-là pour Balbec avec sa grand'mère, son corps fit des objections au voyage et se révolta contre la perspective d'arriver le soir dans une chambre inconnue (Pl. 44\*\*).<sup>50</sup> Sa mère ne devait pas les accompagner, car son père, retenu au Ministère jusqu'au moment où il partirait pour l'Espagne avec M. de Norpois, avait préféré ne pas s'éloigner de Paris. Marcel prendrait donc avec sa grand'mère le train d'une heure vingt-deux; en cours de route la grand'mère s'arrêterait vingt-quatre heures chez une amie, d'où Marcel repartirait le soir même pour Balbec-le-Vieux, afin d'y voir à loisir le lendemain, avant de pousser jusqu'à Balbec-Plage, l'église dont il rêvait depuis si longtemps. La mère accompagna les voyageurs à la gare, mais, sachant quel désespoir cette séparation était pour son fils, elle leur dit adieu et les quitta longtemps avant l'heure du départ. Après avoir laissé la grand'mère chez son amie, l'adolescent reprit seul le train ce soir-là: il voyagea toute la nuit, il vit de son compartiment se lever le soleil (Pl. 45\*\*), il admira la belle fille qui, dans une petite gare perdue, vint le matin offrir du café au lait aux voyageurs (Pl. 46\*\*), et il débarqua enfin à Balbec-le-Vieux, ou Balbec-en-Terre. Il fut tout étonné de trouver l'église si loin de la mer, et de lui découvrir pour voisine une succursale du Comptoir d'Escompte. Et il apprit ainsi que la réalité ne tient pas les promesses de l'imagination (Pl. 46\*). Il retrouva sa grand'mère dans le petit chemin de fer d'intérêt local qui joignait Balbec-en-

<sup>49</sup> La suite de cette évocation des promenades de Mme Swann au Bois de Boulogne ne se trouve pas dans les *Placards* 1914, car dès l'été de 1913 l'auteur l'avait empruntée aux *Placards* 1913 pour en faire la conclusion de *Du Côté de chez Swann*. Nous lui rendons ici sa place primitive.

<sup>50</sup> Dans les *Placards* 1914, le récit du voyage à Balbec suivait immédiatement, au placard 44, le récit des promenades de Mme Swann: cf. Feuillat, pp. 43-44.

Terre à Balbec-Plage, mais il n'osa lui avouer sa déception. Après s'être arrêté à de nombreuses stations intermédiaires, le petit train les déposa enfin à Balbec (Pl. 47\*).

Ils descendirent au Grand-Hôtel, dont le directeur, sorte de poussah en smoking, les accueillit sans politesse (Pl. 47\*\*); et, tandis que sa grand'mère allait faire des emplettes, Marcel fit quelques pas dans la ville. Mais il rentra bientôt, fatigué, prit le *lift*, et se réfugia dans sa chambre, qui, avec ses vitrines, sa glace, ses rideaux violets et son odeur de vétiver, lui sembla tout de suite hostile et menaçante. Sa grand-mère arriva heureusement pour le déshabiller et le coucher. Cette première nuit d'arrivée, quand il se retrouva seul, il recommença à souffrir. Mais le lendemain matin il se sentit tout heureux de découvrir la mer de sa fenêtre et de penser d'avance aux occupations de sa journée (Pl. 48\*). Au déjeuner, dans la salle-à-manger qui donnait sur la digue, la grand'mère, toujours avide de plein air, s'avisa d'ouvrir subrepticement une fenêtre, et le vent du large fit du coup envoler les menus, les journaux, les voiles et les casquettes des touristes qui, méprisants, décoiffés et furieux, se répandirent en invectives (Pl. 49\*).

Parmi les clients de l'hôtel figuraient un premier président de Caen, un bâtonnier de Cherbourg, un grand avocat du Mans, vieux habitués à qui le maître d'hôtel, Aimé, qui revenait tous les ans pour la saison, gardait fidèlement leurs tables (Pl. 49\*\*). Le bâtonnier et ses amis ne tarisaient pas de sarcasmes au sujet d'une vieille femme, riche et titrée, qui ne se déplaçait pas sans ses domestiques personnels. Un hobereau et sa fille, d'une obscure mais ancienne famille de Bretagne, M. et Mlle de Stermaria, se distinguaient par leur morgue glaciale. On voyait aussi quelquefois le grand seigneur de la con-

trée, le propre beau-frère de Legrandin, M. de Cambremer, qui le dimanche donnait dans sa propriété de Féterne une garden-party à laquelle il invitait certains des habitants de l'hôtel. Sur tous ces personnages, l'adolescent aurait voulu faire une impression. Il aurait voulu ne pas être ignoré de M. de Cambremer; il aurait voulu surtout plaire à Mlle de Stermaria, dont les charmes étaient encore rehaussés à ses yeux par le prestige de la race et de l'éducation aristocratiques (Pl. 51\*). Or un hasard mit tout d'un coup entre les mains de Marcel et de sa grand'mère le moyen de se donner, pour tous les hôtes de la maison, un éclat immédiat. Dès le premier après-midi ils rencontrèrent la vieille dame aux domestiques, laquelle, en apercevant la grand'mère, ne put retenir un regard de joyeuse surprise. La grand'mère de son côté reconnut sa vieille amie de couvent, la marquise de Villeparisis; mais, en voyage, elle maintenait par principe la fiction d'un incognito réciproque, et elle feignit de ne pas reconnaître la marquise, qui aussitôt adopta la même attitude (Pl. 51\*). Un jour, M. de Cambremer accepta avec sa femme une invitation à déjeuner du bâtonnier. Cette visite fit grand bruit dans l'hôtel, et le lendemain M. de Stermaria lui-même alla se présenter au bâtonnier. Pendant ce temps Marcel regardait Mlle de Stermaria et rêvait de se lier avec elle; mais il dut détourner ses regards quand M. de Stermaria vint se rasseoir en face d'elle. Quant au bâtonnier, sa première émotion passée, il se remit à répéter à tout propos le nom d'Aimé (Pl. 50\*\*). Enfin, un matin, la grand'mère et Mme de Villeparisis tombèrent l'une sur l'autre dans une porte et furent bien obligées de s'aborder. Des relations suivies s'établirent, et la marquise combla de prévenances la grand'mère et le petit-fils. Un jour, la princesse de Luxembourg vint à

l'hôtel rendre visite à Mme de Villeparisis. Quelques jours plus tard, en sortant du concert matinal, Marcel et sa grand'mère échangeaient sur la digue quelques mots avec la marquise, quand survint la princesse, à qui Mme de Villeparisis présenta ses amis et qui s'empressa d'acheter à un marchand ambulant un pain de seigle pour la grand'mère. Ce matin-là, en quittant la princesse, Mme de Villeparisis se montra fort bien renseignée sur le voyage que le père de Marcel faisait avec M. de Norpois. Quant à l'hôtel, il était en révolution à la suite de la visite de la princesse de Luxembourg, que tout le monde avait prise pour une aventurière affublée d'un nom de guerre (Pl. 50\*-52\*).

Cependant le médecin de Balbec, appelé pour un accès de fièvre de Marcel, lui défendit de rester toute la journée au bord de la mer en plein soleil, et Mme de Villeparisis offrit quelques promenades en voiture. Les jours où ils devaient sortir l'après-midi en voiture, le jeune homme, sur l'ordre du médecin, restait couché jusqu'au grand déjeuner dans sa chambre, avec les rideaux fermés (Pl. 52\*\*). Mme de Villeparisis faisait atteler de bonne heure, et l'on partait par une route campagnarde bordée de pommiers. Parfois on rencontrait en chemin de belles filles auxquelles Marcel aurait bien voulu pouvoir parler et qui lui inspiraient un violent désir. Un jour, on alla visiter l'église de Carqueville, et sur le pont l'adolescent vit un groupe de filles du village, et notamment une belle pêcheuse qu'il chargea d'aller faire une commission à la voiture de la marquise: il sentit aussitôt l'impression qu'il avait ainsi faite sur elle, et cette possession immatérielle ôta immédiatement à la belle pêcheuse autant de son mystère que l'eût fait une possession physique (Pl. 53\*-54\*). En descendant sur Hudimesnil, le protagoniste éprouva ce jour-là une impression de bonheur pro-

fond à la vue de trois arbres, et pressentit qu'ils recouvraient quelque réalité mystérieuse; mais il ne put élucider ce mystère, et il les vit s'éloigner en agitant leurs bras désespérés (Pl. 54\*). Une autre route passait par les bois de Chantereine et de Canteloup; et Marcel, enchaîné sur son strapontin comme Prométhée sur son rocher, écoutait chanter d'innombrables oiseaux invisibles qu'il comparait aux Océanides. Par la suite, le souvenir de cette route devait rester pour lui une grande source de joies (Pl. 54\*). Sur le chemin du retour, Marcel citait à Mme de Villeparisis du Chateaubriand, du Vigny et du Hugo, et Mme de Villeparisis lui racontait de curieuses anecdotes sur tous ces écrivains qui avaient autrefois fréquenté le salon de son père. Enfin on rentra à l'hôtel; et après le dîner l'adolescent parlait longuement de Mme de Villeparisis avec sa grand'mère; mais un soir il se sentit profondément ému à la pensée qu'il pourrait être séparé de sa grand'mère, pour des mois, pour des années, ou pour toujours (Pl. 55\*).

Mme de Villeparisis annonça un jour la prochaine arrivée d'un jeune neveu, candidat à Saumur et pour le moment en garnison dans le voisinage, à Doncières. Elle avait déjà vanté son intelligence et son cœur; mais elle déplorait qu'il fût tombé entre les mains d'une mauvaise femme. Quelques jours plus tard, Marcel vit un grand jeune homme aux regards pénétrants, à la peau blonde, aux cheveux dorés, aux yeux couleur de mer, traverser à la hâte l'hôtel et sauter en voiture: c'était le marquis Robert de Saint-Loup, le neveu de Mme de Villeparisis (Pl. 56\*\*). Saint-Loup ne fit les jours suivants aucun effort pour se rapprocher des amis de sa tante. Il semblait orgueilleux et méchant. Enfin eut lieu la présentation inévitable; et Marcel fut d'abord frappé de l'impassibilité, de la raideur de Saint-

Loup, et du brusque déclanchement de sa poignée de mains; mais, ces premiers rites d'exorcisme une fois accomplis, cet être dédaigneux se montra le plus aimable et le plus prévenant jeune homme. En réalité, il n'avait d'estime que pour les choses de l'esprit, et il était en toutes choses d'un naturel parfait. Il fut bientôt convenu entre les deux jeunes gens qu'ils étaient devenus de grands amis pour toujours; mais par moments la pensée de Marcel démêlait en Saint-Loup un être plus général, le «noble», et il comprenait que sa nature était essentiellement aristocratique malgré son activité mentale et ses aspirations socialistes; et il souriait parfois de retrouver en lui les leçons des jésuites dans la gêne que lui inspirait la peur de froisser, comme le jour où Bloch prononça par erreur devant lui *laift* pour *lift* (Pl. 57\*\*).

Les proches parents de Saint-Loup étaient désolés de sa liaison avec une femme de théâtre, qu'ils accusaient de l'avoir aigri. C'est elle cependant qui lui avait enseigné la pitié pour les animaux, l'avait préservé du snobisme, et l'avait guéri de la frivolité. Elle avait ouvert son esprit à l'invisible, mis du sérieux dans sa vie, et des délicatesses dans son cœur. Mais maintenant elle l'avait pris en horreur et le torturait. Elle le voyait le moins possible, tout en reculant encore le moment d'une rupture définitive. Saint-Loup de son côté était partagé entre la colère d'avoir tant fait pour une ingrate et la crainte de n'avoir pas fait assez. Pressentant qu'elle romprait dès qu'elle le pourrait, il s'était refusé à lui constituer un capital: précaution dont il se félicitait maintenant: «De cette façon», disait-il, «j'ai barre sur elle». Cette période dramatique de leur liaison avait commencé un soir, chez une tante de Saint-Loup, où l'actrice était venue dire des fragments d'une pièce symboliste, un lys à la main, costumée en *Ancilla Domini*: son aspect et sa diction avaient provoqué

des fous rires, d'abord étouffés, puis irrésistibles; et en sortant elle avait reproché à son amant de l'avoir fourvoyée chez des dindes, des garces, des goujats. L'antipathie que Robert de Saint-Loup éprouvait déjà pour les gens du monde avait ainsi été changée en une horreur profonde et douloureuse. Maintenant, forcé par sa maîtresse de prendre son congé loin d'elle, il passait la plus grande partie de son temps à lui envoyer des lettres et des dépêches; mais elle trouvait encore le moyen de se brouiller avec lui et de le torturer à distance (Pl. 57\*\*–58\*\*).

Les deux amis commencèrent à sortir ensemble le soir. Saint-Loup connaissait la plupart des femmes qui dînaient au restaurant; et elles chuchotaient entre elles leur admiration pour lui et l'envie que leur inspirait sa maîtresse. Ces femmes pour lui inconnues éveillaient chez Marcel toutes sortes de désirs et d'images. Il remarqua aussi une jolie servante et l'ajouta à sa collection de femmes désirées. Il posa à Saint-Loup des questions sur Mlle de Stermaria; et son ami lui affirma qu'elle n'était pas farouche. Il lui demanda aussi des renseignements sur une certaine Claremonde, souple nymphe de Jean Goujon ou du Primatice; et Saint-Loup, dont elle était la cousine, déclara que malgré les apparences elle devait être d'une vertu revêche; cependant, quelque temps après, Marcel ayant croisé Mlle Claremonde, celle-ci s'arrêta et lui fit un signe (Pl. 58\*\*). Un jour, Saint-Loup annonça à son ami qu'il attendait un oncle qui allait venir passer quarante-huit heures près de Mme de Villeparisis, et qui s'appelait Palamède, d'un prénom qu'il avait hérité des princes de Sicile ses ancêtres. Saint-Loup le dépeignit comme particulièrement difficile d'accès, dédaigneux, entiché de noblesse, et redouté pour ses insolences. Dans sa jeunesse, cet oncle avait été passionné de femmes, et il en recevait tous les



jours dans la garçonnière qu'il partageait avec deux amis, beaux comme lui, ce qui faisait qu'on les appelait les trois Grâces. Arbitre des élégances, amateur d'art, il faisait en toute circonstance ce qui lui paraissait le plus agréable et le plus commode, mais ses particularités étaient aussitôt imitées des snobs (Pl. 59\*).

Le lendemain, Marcel aperçut devant le Casino, en rentrant à l'hôtel, un homme d'une quarantaine d'années qui fixait sur lui des yeux dilatés par l'attention, et dont l'attitude était si étrange que l'adolescent le prit pour un escroc ou un aliéné. Il le revit quelques heures après en compagnie de Mme de Villeparisis et de Saint-Loup; et Mme de Villeparisis présenta cet inquiétant personnage comme son neveu, d'abord sous le nom de baron de Guermantes, puis sous le nom de baron de Charlus. Ils firent route ensemble: et Marcel remarqua les profonds et terribles regards que M. de Charlus décochait au passage à des inconnus. Il prit à part Saint-Loup et lui demanda si son oncle Palamède appartenait à la famille des Guermantes qui ont un château près de Combray et qui prétendent descendre de Geneviève de Brabant. Saint-Loup le lui assura et lui donna alors quelques renseignements sur les Guermantes et sur leurs titres; et le jeune homme, qui reconnaissait maintenant le regard du M. de Charlus qu'il avait naguère aperçu auprès de Mme Swann à Tansonville, demanda à son ami si parmi les maîtresses du baron il n'y avait pas eu Mme Swann; mais Saint-Loup lui affirma que non. Quant à la grand'mère, elle fut enchantée de M. de Charlus: sans doute il attachait une grande importance aux questions de naissance et de situation mondaine; mais elle lui pardonnait aisément ce préjugé aristocratique à cause de l'intelligence et de la sensibilité extrêmement vives qu'elle discernait chez lui (Pl. 59\*\*–60\*). Ce soir-là,

Marcel et sa grand'mère se rendirent chez Mme de Villeparisis, qui les avait invités à venir prendre le thé avec son neveu; mais M. de Charlus affecta de ne pas voir le jeune homme. Sans les regards inquiets qu'il lançait de tous côtés, le visage de M. de Charlus eût été semblable à celui de beaucoup de beaux hommes. Mais sa poudre de riz et ses yeux aux aguets suggéraient un déguisement et un danger. Il afficha une haine violente à l'égard des hommes et particulièrement des jeunes gens, qu'il trouvait efféminés. A propos de Mme de Sévigné et de Mme de Grignan, il déplora les démarcations trop étroites que nous traçons autour de l'amour. Dans ses réflexions sur la tristesse de vivre loin de ce qu'on aime, il laissa paraître une finesse de sentiment rare chez les hommes; et il semblait abriter dans sa voix des nichées de jeunes filles (Pl. 61\*\*). Marcel était à peine remonté dans sa chambre que M. de Charlus frappa à la porte et vint faire à l'adolescent une visite inattendue, sous prétexte de lui apporter un livre de Bergotte: après quelques remarques assez obscures, il repartit d'ailleurs bientôt, avec un bonsoir fort sec (Pl. 60\*\*). Le lendemain matin, sur la plage, au moment du bain, il reparut, pinça familièrement le cou à Marcel, l'accusa de se ficher pas mal de sa vieille grand'mère, puis, sur ses protestations, lui adressa quelques paroles cinglantes (Pl. 61\*).

Marcel allait souvent avec Robert de Saint-Loup passer la soirée à Rivebelle, petite station balnéaire située de l'autre côté de la baie. Ces jours-là il rentrait de bonne heure à l'hôtel s'étendre sur son lit. Le soleil était encore haut dans le ciel quand on mettait le couvert pour le dîner dans la salle-à-manger du Grand-Hôtel, dont les grandes portes-fenêtres s'ouvraient de plain-pied avec la digue. Il traversait donc la salle-à-manger; en passant devant le bureau il souriait au directeur;

et il sonnait le *lift* sans la timidité ni la tristesse du premier soir de l'arrivée. Arrivé à son étage, il allait contempler la vue de la fenêtre du couloir avant d'entrer dans sa chambre; et, à mesure que la saison s'avancait, il y découvrait chaque soir une vue différente. Au bout de quelques semaines, quand il remontait, le soleil était déjà couché; et, tout à la fin, arrivèrent des jours où il ne put plus rentrer de la digue par la salle-à-manger, car il faisait déjà nuit dehors et les fenêtres étaient fermées (Pl. 62\*). Les premiers soirs, quand les deux amis arrivaient à Rivebelle, il faisait encore clair, mais bientôt ce fut à la nuit qu'ils descendirent de voiture. Depuis quelque temps, grâce aux paroles encourageantes de Bergotte, Marcel avait repris l'espérance de pouvoir un jour devenir un écrivain; et il subordonnait tous ses plaisirs au but plus important de réaliser l'œuvre qu'il portait peut-être en lui; mais, en arrivant à Rivebelle, il oubliait toutes ces règles de prudente hygiène. Il buvait de la bière, du champagne, du porto, il donnait au violoniste deux louis économisés depuis un mois, il s'abandonnait au plaisir de la musique, il se sentait plus puissant, presque irrésistible. Après le dîner, en allant en voiture par des sentiers étroits au Casino de quelque plage voisine, il commandait au cocher de conduire à toute vitesse, et n'avait ni représentation ni crainte du danger. Il concentrait dans une soirée l'incurie diluée par les autres hommes dans leur existence entière. Collé à la sensation présente, il se serait laissé massacrer sans défense comme l'abeille engourdie par la fumée du tabac (Pl. 62\*-63\*).

Au restaurant de Rivebelle, les deux amis avaient remarqué un homme de grande taille, très musclé, aux traits réguliers. Un soir, ils apprirent du patron que c'était le célèbre peintre Elstir; et, dans leur enthousiasme, ils lui envoyèrent par

un garçon un billet pour demander la permission de lui présenter leurs hommages. En partant, Elstir, vint s'asseoir à leur table; et il prodigua au jeune homme une amabilité aussi supérieure à celle de Saint-Loup que celle-ci à l'affabilité d'un petit bourgeois (Pl. 63\*\*). Quelques jours après, Saint-Loup ayant dû rentrer à son régiment, Marcel alla rendre visite à Elstir à son atelier; et cette visite fut pour lui une révélation. L'artiste s'étonna que le jeune homme eût été déçu par le porche de l'église de Balbec; il lui expliqua que c'était la plus belle Bible historiée que le peuple eût jamais pu lire; et ce commentaire enthousiasme fit oublier à Marcel sa déception et lui inspira l'envie d'aller revoir en détail la vieille façade (Pl. 64\*\*). Mais, plus encore que ces explications, les œuvres mêmes d'Elstir modifièrent les rêves et les goûts de l'adolescent. Elles lui apprirent à mieux voir la mer; elles lui révélèrent le charme caractéristique d'une vieille ville française. Elstir était très savant; mais il avait le courage d'oublier tout ce qu'il savait. Quand il peignait, il cessait d'être archéologue: il peignait les choses comme elles apparaissent avant que notre intelligence n'intervienne pour nous expliquer ce qu'elles sont et substituer à l'impression qu'elles nous donnent les notions que nous avons d'elles. Il arrivait ainsi à composer sa toile avec des parcelles de réalité qui toutes avaient été senties: aussi avait-elle cette unité profonde qu'ont nos impressions et les objets les plus différents y semblaient-ils des accidents homogènes, produits par un même regard. Marcel admira particulièrement une nature morte représentant une huître entr'ouverte en son bémier calcaire doublé d'émail, et un effet de dégel où il était difficile de savoir si on avait devant soi le lit d'un fleuve ou une clairière dans les bois (Pl. 64\*\*). A l'issue du déjeuner qui suivit cette visite, le peintre

donna au jeune homme deux «Variations en opale» qui représentaient, l'une un curieux effet produit par les globes de gaz allumés sur la plage dans la nuit et un feu d'artifice qu'on tirait, l'autre la plage de Balbec irisée comme par un arc-en-ciel par le prisme qu'y émiettaient d'innombrables méduses (Pl. 65\*\*).<sup>51</sup>

Cependant, la saison tirait à sa fin, et le mauvais temps arrivait. Saint-Loup avait dû réintégrer sa garnison, et le surlendemain de son départ Marcel avait reçu de lui une lettre où il faisait commencer avec leur amitié une ère nouvelle de sa vie (Pl. 63\*). Parfois la pluie empêchait le jeune homme et sa grand'mère de sortir, et ils commencèrent à faire la connaissance des autres habitants de l'hôtel, près de qui ils avaient passé trois mois sans les connaître, tels que le premier président de Rennes et le bâtonnier de Caen (Pl. 64\*\*). Mais en somme Marcel avait bien peu profité de Balbec, ce qui ne lui donnait que davantage le désir d'y revenir, car c'est bien moins le plaisir que la déception qui donne le désir de la répétition (Pl. 65\*\*).

Quand il eut quitté Balbec, le jeune homme sentit qu'il ne pourrait jamais retrouver ses impressions lors d'un nouveau séjour, car les choses et les êtres auraient eux-mêmes changé. Le souvenir est solidaire des lieux et des dispositions de l'âme à tel jour donné, et cette solidarité, qui avait tant gêné Marcel le jour de son passage à Balbec-le-Vieux, assurait au contraire à l'église cette vive saveur d'être d'une certaine ville, d'être unique (Pl. 66\*\*). Sans bien démêler à quoi tenait le charme qu'ils gardaient dans sa mémoire, il aurait voulu revoir ces bons apôtres qui l'avaient accueilli au seuil de leur église; et la sensation du beau temps, l'odeur du

train, dont il était imprégné en les contemplant et qu'il avait oubliées, lui revenaient maintenant avec toute leur intensité chaque fois qu'il évoquait ces bienveillants seigneurs de pierre. Quant aux images rêvées d'une église persane dans le brouillard et la tempête, l'expérience les avait détruites, mais non sans les laisser renaître quelquefois. Quand le temps était doux et que le vent sifflait dans la cheminée, le désir d'aller voir une tempête au pied de l'église persane renaissait chez Marcel; et il oubliait un instant que cette église, il la connaissait, et qu'elle n'était point au bord de la mer, dans des brumes éternelles, mais, éclairée par le même bec de gaz que le Comptoir d'Escompte, dans une ville traversée par un tramway (Pl. 66\*\*). Par une association d'idées analogue, quand ce fut le printemps et qu'arriva la Semaine Sainte, le désir de voir Florence, qu'il avait naguère caressé, se réveilla chez lui; car la Semaine Sainte s'associait facilement à Florence, ayant en elle quelque chose de toscan, comme Florence avait en elle quelque chose de pascal. Aussi, en dépit du mauvais temps, Marcel vivait-il à Paris dans une illusion de printemps florentin: ce n'étaient pas seulement les cloches qui revenaient d'Italie, c'était l'Italie même: «Et mes mains fidèles ne manqueraient pas de fleurs pour honorer l'anniversaire du voyage que j'avais dû faire l'an passé, car depuis qu'à Paris le temps était redevenu froid et sombre comme cela avait eu lieu déjà cette autre année à la fin du carême, dans l'air liquide et glacial qui baignait les marronniers de l'avenue et les platanes des boulevards s'entr'ouvraient, comme dans une coupe d'eau pure, les narcisses, les jonquilles, les anémones [du Ponte] Vecchio» (Pl. 66\*\*).

Ainsi s'achève la troisième partie, dont la conclusion se boucle exactement sur l'introduction, puisqu'elle reprend, en les

<sup>51</sup> Pour l'épisode d'Elstir, nous avons dû suivre presque littéralement l'analyse de M. Feullerat, laquelle, à défaut des *Placards 1914*, est le seul témoin de la version primitive.

associant de nouveau, les deux thèmes du voyage à Balbec et du voyage à Florence.

On voit quel problème posent à l'auteur les pratiques du commerce et les contingences de la fabrication. Puisqu'on ne peut songer à publier un volume de huit cents et quelques pages, il faut nécessairement tronquer la troisième partie. Mais où donc pratiquer la coupure?

En novembre 1912, au cours de ses négociations avec Gallimard, Proust avait suggéré que le premier volume pourrait «à la rigueur» se terminer à la page 633 de la dactylographie primitive, qui comptait en tout quelque 700 pages:<sup>52</sup> c'est-à-dire apparemment vers la fin du récit des promenades en voiture du protagoniste et de sa grand'mère aux environs de Balbec en compagnie de Mme de Villeparisis.<sup>53</sup> Le volume, ainsi amputé d'un dixième environ de sa masse, eût malgré tout conservé une évidente unité de composition, puisque le second des décors provinciaux de l'ouvrage, Balbec, eût encore fait pendant à Combray, et que, évoqué d'abord sous sa forme imaginaire, il se fût à la fin trouvé décrit sous plusieurs des aspects essentiels de sa forme réelle. Mais, pour aller jusque-là, il faudrait au moins 91 placards, soit 728 pages; et l'auteur doit envisager une

amputation plus radicale encore. A Louis de Robert, qu'avait sans doute effrayé l'allusion aux 95 placards déjà tirés, il répond en effet que le volume n'aura point 800 pages, mais environ 680:<sup>54</sup> soit 85 placards, ce qui clôrait le volume sur le récit du premier déjeuner du protagoniste et de sa grand'mère dans la salle-à-manger du Grand Hôtel de Balbec le lendemain de leur arrivée et sur le tableau de la grand'mère calme et souriante comme Sainte Blandine sous les invectives des touristes méprisants, décoiffés et furieux.<sup>55</sup> Certes, le sacrifice serait pénible; mais, bien que raccourcie de 120 et quelques pages, la troisième partie conserverait une certaine unité, puisqu'elle comprendrait encore le récit du voyage à Balbec, avec la description de l'église de Balbec-le-Vieux et la description du Grand-Hôtel de Balbec-Plage. Quant à l'apparition de Mme de Villeparisis, la vieille amie de couvent de la grand'mère, qui va introduire le protagoniste dans le monde des Guermantes, elle serait réservée au second volume, où elle préparerait les premiers crayons de M. de Charlus et de Robert de Saint-Loup. Marcel Proust laisse même entendre qu'il pourrait être amené, par déférence aux conseils de son ami, à consentir un plus grand sacrifice encore. Certes, à l'idée suggérée par Louis de Robert de réduire le premier volume au seul «Combray» il oppose un refus catégorique: c'est impossible, écrit-il, à moins que le deuxième fascicule ne soit mis en vente en même temps; mais il

<sup>52</sup> Cf. A. G. Gallimard, IV, *Lettres à la N.R.F.*, p. 100: «C'est à la page 633 de cette dactylographie que pourrait à la rigueur se terminer le premier volume. En réalité cela fait un peu plus, car il y a des pages bis, ter, etc... Mais il y en a d'autres qui sont supprimées».

<sup>53</sup> En terminant le volume à la page 633, il aurait sacrifié environ 67 pages de la dactylographie primitive, soit approximativement 9.57 % du total. Si l'on applique la même réduction au nombre présumé des pages des *Placards 1913* (au plus 101 placards, soit 808 pages), on tombe vers le début du placard 92 (p. 731), dont le contenu correspond approximativement à celui du placard 56 dans les *Placards 1914*. Notre hypothèse est d'ailleurs confirmée par le fait que, d'après la table des matières de *Le Côté de Guermantes* publiée en novembre 1913 au verso du faux-titre de *Du Côté de chez Swann*, un nouveau chapitre, intitulé «Premiers crayons du baron de Charlus et de Robert de Saint-Loup», commençait avec l'arrivée de Saint-Loup à Balbec (Pl. 56\*\*).

<sup>54</sup> Cf. A. L. de Robert, X bis, *De Loti à Proust* (Paris: Flammarion, 1928), p. 167.

<sup>55</sup> Sauf erreur ou omission de notre part, la fin de ce récit tomberait dans les *Placards 1914* au début du placard 49, dont le contenu correspondrait approximativement à celui du placard 85 (pp. 673-80) dans les *Placards 1913*. Peut-être pourrait-on d'ailleurs admettre que la coupure projetée serait tombée un peu plus bas, à la fin des réflexions désobligeantes du bâtonnier et du président sur la maîtrise du sol-disant roi d'Océanie, car c'est effectivement à ce point que l'auteur coupe ce passage dans la *Nouvelle revue française* de juin 1914, p. 942.

suggère aussi dans la même lettre: «Si vous y attachez une énorme importance, je me résignerai peut-être à le couper pas tout à fait au milieu et à le faire de cinq cents pages environ». <sup>56</sup> En ce cas, «Noms de pays» ne compterait plus qu'une trentaine de pages, et s'achèverait sur le récit des rencontres de Marcel et de Gilberte aux Champs-Élysées, au moment où la fillette annonce à son ami qu'elle ne reviendra ni le lendemain, ni le surlendemain, ni le jour d'après, ni de toutes les vacances de Noël et du jour de l'An. <sup>57</sup> La disproportion de la troisième partie par rapport aux deux autres serait manifeste; et, dans la troisième partie même, non seulement rien ne justifierait plus au début le thème du voyage à Balbec, mais encore l'action amorcée aux Champs-Élysées entre Marcel et Gilberte resterait en suspens. L'auteur apparemment s'en rend bien compte, et ne songe point vraiment à consommer ce sacrifice.

Louis de Robert, pour sa part, trouve l'idée fort bonne. Dans une nouvelle lettre, il recommande à son ami de ne pas dépasser cinq cents pages; et, de guerre lasse, Marcel Proust commence à faiblir. «Je vais faire probablement sur votre conseil ce que les prières d'aucun ami ni de Fasquelle n'avaient pu obtenir», répond-il sans vouloir d'abord trop s'engager. Et il souligne les inconvénients divers de cette solution: «Cela va être d'une grande difficulté, même commerciale, avec Grasset. C'est d'ailleurs le petit côté des choses. Mais mon œuvre elle-même y perdra beaucoup». Réduire le premier volume à quelque cinq cents pages forcerait en effet à diviser la fin de l'ouvrage en deux volumes, et cette division ne répondrait plus

à la structure interne de l'œuvre: «Le second volume paraîtra mauvais, le troisième aussi, par rupture d'équilibre». Aussi défend-il encore, avec un inlassable entêtement, les mérites de sa première idée: «Quand vous aurez lu les épreuves de l'ancien premier volume, vous vous rendrez compte qu'en tout cas il est impossible de le terminer avant la page 550 ou 520. ... Or, y a-t-il entre un volume de 520 à 550 pages et un volume de 660 une différence pour le lecteur qui vaille la peine de couper un tableau, de déchirer une tapisserie?» Marcel Proust évidemment ne le pense pas, mais il s'y déclare en tout cas «résolu», et il remercie «du fond du cœur» son ami de le guider ainsi. Mais, «du fond du cœur», il s'y refuse encore, et, pour éviter cette extrémité, il se raccroche en post-scriptum à son ancienne idée d'une division en quatre volumes publiés deux par deux, puisque, dit-il, tout le monde lui affirme qu'il est impossible de publier le tout en deux volumes sous un seul titre: «Le doute n'est donc plus pour moi qu'entre un volume de 500 pages, suivi trois à six mois après d'un second de 400 à 500 pages, et six mois après d'un troisième et dernier, ou bien ensemble, par exemple dans un étui, deux de 350 pages pour commencer, et, dans un an, deux autres ensemble de 350 pages». <sup>58</sup> Cette dernière solution lui permettrait d'achever la première livraison de 700 pages environ sur la brillante évocation des matinées de contemplation et de rêverie passées par le protagoniste adolescent dans sa chambre de Balbec, les jours où il devait sortir l'après-midi en voiture avec sa grand'mère et Mme de Villeparisis. <sup>59</sup>

<sup>56</sup> Cf. A. L. de Robert, XI, *Comment débuta, pp.* 65-67.

<sup>59</sup> Dans les *Placards 1914*, ce morceau se trouvait au placard 52\*\*, dont le contenu correspondrait approximativement à celui du placard 88 des *Placards 1913*. C'était évidemment un des morceaux favoris de l'auteur, puisqu'il l'a reproduit en juin 1914 dans la *Nouvelle revue française*, pp. 942-46. Dans la version

<sup>56</sup> Cf. A. L. de Robert, X bis, *De Loti à Proust*, pp. 167-68.

<sup>57</sup> Cf. *Du Côté de chez Swann*, p. 501. Si notre reconstitution de l'ordre primitif est exacte, cet épisode aurait fini vers la page 508 des *Placards 1913*: cf. ci-dessus, p. 110, n. 47.



Mais Bernard Grasset ne lui laisse pas l'embarras du choix: il ne veut point de deux livres vendus ensemble; et Marcel Proust, oubliant qu'il s'est déjà déclaré «résolu» à déchirer sa tapisserie, soumet une fois de plus son dilemme à Louis de Robert: «Il faut donc un volume de 520 pages ou un de 680. Je le ferai de 520 bien seulement si vous y voyez un grand avantage, car celui de 680 finit superbement (relativement à mes faibles moyens) et celui de 520 finit fort pauvrement». <sup>60</sup> La fin vers la page 520 laisserait en effet inachevée l'histoire des amours de Marcel et de Gilberte amorcées aux Champs-Élysées, et laisserait inexplicables les pages du début de «Noms de pays» sur la chambre de Balbec et le Balbec imaginaire; tout au plus aurait-elle le mérite d'inclure le récit de la matinée Berma. <sup>61</sup> La fin vers la page 680, au contraire, clôturerait le volume, comme nous l'avons vu, sur le récit du premier déjeuner du protagoniste et de la grand'mère au Grand-Hôtel de Balbec et laisserait à la troisième partie une certaine unité. <sup>62</sup> Marcel Proust

définitive de l'œuvre, le début et la fin de ce passage ont été rejetés tout à la fin de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp. 442-43, où ils servent à évoquer rétrospectivement, après le retour à Paris, les matinées de Balbec.

<sup>60</sup> Cf. A. L. de Robert, XIII, *Comment débuta*, p. 75.

<sup>61</sup> La page 520 des *Placards 1913* n'était évidemment pas la page 520 de *Du Côté de chez Swann*, car l'auteur n'avait pas encore songé à prendre comme fin de son volume l'évocation des promenades de Mme Swann au Bois, qui commence aujourd'hui à la page 511 de l'édition originale, mais se trouvait quelque 120 pages plus loin dans les *Placards 1913*. La page 511 de l'originale était d'ailleurs vraisemblablement, avant la mise en page, la page 509 des placards: c'est là sans doute que commençait alors le portrait de M. de Norpois, que suivait le récit de la matinée Berma. Ces deux morceaux remplissant une vingtaine de pages, le volume se serait achevé vers la page 528, c'est-à-dire vers la fin du placard 66. Remarquons que les chiffres cités par Proust, 520, 680, sont des chiffres ronds et doivent sans doute être considérés comme approximatifs.

<sup>62</sup> Dans une précédente lettre, Marcel Proust avait déjà suggéré à Louis de Robert la coupure à la p. 680: cf. ci-dessus, p. 122, n. 54 et 55. La fin superbe dont

sent bien que du point de vue de son art il a raison; mais après cette dernière protestation il cède à la nécessité pratique, car, comme il l'avoue, il aime mieux être lu. <sup>63</sup> Il prend donc enfin, bien à contre cœur, le parti de sacrifier environ 300 pages de la troisième partie, et de limiter le premier volume à 500 et quelques pages; et il accepte, tout en la déplorant, la division dès lors inévitable du reste de l'ouvrage en deux volumes: «Hélas», écrit-il vers la fin d'août à Lucien Daudet, «le livre sera divisé—et stupidement, sans qu'on puisse dès le 1<sup>er</sup> volume se douter de ce que cela sera—en trois volumes». <sup>64</sup>

Cependant, il n'arrive pas à se contenter de la fin qui lui est ainsi imposée. Une première fois il a essayé de l'améliorer, en déplaçant un des épisodes des amours de Marcel et de Gilberte, afin de conclure sur le brillant morceau du «rayon de soleil sur le balcon», qu'il avait déjà publié séparément en juin 1912 dans le *Figaro*. <sup>65</sup> C'est cette version corrigée qu'il soumet en épreuves à Louis de Robert et à Lucien Daudet. <sup>66</sup> Mais il n'est point encore satisfait, il ne cesse de chercher le moyen de finir superbement, et il vient à songer au morceau très travaillé sur lequel se terminent dans les placards sacrifiés les relations de Marcel avec les Swann: devenu un familier de Mme Swann, qu'il accom-

parle Proust ne saurait être, comme le croit M. Feuillerat, p. 67, le passage du placard 66 qui, retouché, se retrouve aujourd'hui dans *Le Côté de Guermantes I*, p. 133: dans les *Placards 1913*, ce passage ne pouvait se trouver avant le placard 100 ou 101.

<sup>63</sup> Cf. A. L. de Robert, XIII, *Comment débuta*, p. 75.

<sup>64</sup> Cf. A. Lucien Daudet, I, [Fin août 1913], *Autour de soixante lettres*, p. 65.

<sup>65</sup> Cf. «Rayon de soleil sur le balcon», *Figaro*, Mardi 4 juin 1912; *Chroniques* (Paris: Gallimard, 1912), pp. 100-107.

<sup>66</sup> Cf. A. Lucien Daudet, IV, *Autour de soixante lettres*, p. 80, à propos de la nouvelle fin qu'il lui envoie: «Vous jugerez bien si cela termine mieux que le soleil sur le balcon». Mais il ressort de la lettre II au même, *ibid.*, p. 69, que la nouvelle fin rendra aux dernières pages leur ordre primitif.

pagne souvent dans sa promenade au Bois, le protagoniste se rappelle le temps si récent où il ne la connaissait pas encore et allait furtivement la guetter au passage, dans l'Allée des Acacias ou l'Allée de la Reine Marguerite, et lui tirer un grand coup de chapeau. Marcel Proust fait aussitôt part de cette idée à ses deux amis et conseillers. A Lucien Daudet il explique: «J'ai eu l'idée d'interpoler un peu les dernières pages que vous avez (ou plutôt de leur rendre leur ordre primitif) et d'ajouter pour fin du volume quelques pages qui venaient un peu plus loin et que vous n'avez pas. Je vais tâcher de les trouver et de vous les envoyer, et, si cela ne vous gêne pas trop, vous me direz si cela ne finit pas mieux que la dernière page actuelle.»<sup>67</sup> A Louis de Robert il annonce plus brièvement: «Je ne laisserai pas la fin telle que vous l'avez vue. Je n'allongerai cependant pas le livre. J'ajouterai seulement cinq ou six pages qui se trouvaient au milieu du second volume et qui feront un couronnement plus étendu.»<sup>68</sup> Mais à la réflexion ce couronnement ne lui paraît sans doute pas encore assez étendu. Il lui donne une ampleur nouvelle en l'allongeant encore d'une huitaine de pages, où il oppose, au Bois de Boulogne

d'autrefois et aux élégances des équipages et des toilettes du temps de Mme Swann, les vulgarités et les mélancolies du Bois de Boulogne d'aujourd'hui, avec ses automobiles conduites par des mécaniciens moustachus, ses promeneuses en tuniques gréco-saxonnes, son Allée des Acacias hantée par les ombres terribles des beautés de jadis; et de ce contraste il tire une conclusion philosophique sur l'irréparable fuite des années et l'inévitable devenir des décors de notre vie.<sup>69</sup> Bientôt, avec une feinte humilité, il expédie à Lucien Daudet les épreuves de cette conclusion postiche: «Abusant de votre bonté, je vous envoie pour vous la soumettre la fin possible de ce volume, sans l'allonger que de quelques pages;» et il lui explique avec soin comment ces nouvelles épreuves se rattachent, le cas échéant, à celles qu'il lui

<sup>67</sup> Cf. *Du Côté de chez Swann*, pp. 516-23. Il est difficile de déterminer à quelle date ce passage fut composé. Il ne fait point partie du «couronnement plus étendu» auquel Proust songe vers la fin d'août 1913, puisque dans sa lettre XIV à Louis de Robert il parle d'ajouter «seulement cinq ou six pages», et qu'avec ce passage l'addition en comptera effectivement près de treize. Ce morceau n'exprime pas des impressions de l'automne 1913, puisque dès l'été l'auteur en envoie des épreuves à Lucien Daudet, en lui signalant une faute d'impression: cf. à Lucien Daudet, IV, *Autour de soixante lettres*, p. 80: «Il y a plein de fautes dans ces épreuves. J'ai aperçu «entété» pour «étété», etc.»; et *Du Côté de chez Swann*, p. 517. Si l'on en juge d'après les modes décrites, le passage doit traduire des impressions de l'automne 1912; et cette hypothèse est confirmée par le fait qu'une des phrases rappelle curieusement une phrase d'une lettre de l'automne 1912 à Mme Straus. Cf. *Du Côté de chez Swann*, p. 516: «... un des premiers matins de ce mois de novembre où, à Paris, dans les maisons, la proximité et la privation du spectacle de l'automne qui s'achève si vite sans qu'on y assiste, donne une nostalgie, une véritable fièvre de feuilles mortes qui peut aller jusqu'à empêcher de dormir»; et à Mme Straus, LXIX, *Correspondance*, VI, 132-33: «Ce que vous m'avez dit de Trianon ... m'a tellement donné la nostalgie de l'Automne ... que ce matin, malgré fièvre, insomnie, asthme, je me suis levé ...» Mais dans la même lettre il déclare que son manuscrit est prêt, recopié et corrigé; et dans la lettre LXXII à la même, [Dimanche soir 10 novembre 1912]\*, *ibid.*, p. 140, il écrit: «Et les dernières feuilles mortes sont tombées sans que j'aie pu les voir et voilà un automne de plus où je n'ai pas su la couleur de la saison». Il semble donc que l'évocation du Bois de Boulogne d'aujourd'hui n'ait pu être écrite, sur des impressions anciennes ou sur des impressions imaginaires, qu'entre l'automne de 1912 et l'été de 1913.

<sup>68</sup> Cf. A Lucien Daudet, II, *Autour de soixante lettres*, p. 69. Le passage en question, qui dans *Du Côté de chez Swann* remplit 5 pages et 10 lignes, pp. 511-16, se plaçait dans le texte primitif immédiatement après le passage où le protagoniste accompagne dans sa promenade au Bois Mme Swann qui traîne dans son sillage son mari et une foule de clubmen: cf. A l'Ombre des jeunes filles en fleurs, pp. 179-81, 183; et *Placards 1914*, pl. 44\*: il occupait donc vraisemblablement dans les *Placards 1913* le début du placard 80, c'est-à-dire qu'il se trouvait environ 120 pages après l'épisode auquel l'auteur veut le raccorder. Proust écrit à Daudet qu'il va «tâcher de trouver» ces pages; mais il les a sans doute déjà trouvées, puisqu'il demande, p. 71, des renseignements sur le «Chêne d'Amérique», lequel apparaît justement au début de la description du Bois de Boulogne: cf. *Du Côté de chez Swann*, p. 511.

<sup>69</sup> Cf. A L. de Robert, XIV, *Comment débuta*, p. 77. Au moment où il écrit à L. de Robert, Proust a sans doute déjà retrouvé les pages en question, puisqu'il indique exactement la longueur de l'addition projetée: «cinq ou six pages».

a déjà communiquées: «La seule modification à ce que vous connaissez serait que le jour de neige, les jours où je vois du soleil sur le balcon, seraient quelques pages plus haut. Et ce n'est qu'après eux que je mettrais (ce qui en ce moment est un peu avant): «Les jours où Gilberte ne venait pas, j'allais en pèlerinage devant sa maison, ou tâchais de voir passer Swann allant chez son dentiste, ou emmenais Françoise jusqu'à l'Allée des Acacias voir passer Mme Swann» (dit mieux, je vous résume seulement pour vous montrer comment j'enchaînerais). Alors se placerait ce morceau sur mes promenades Allée des Acacias que je vous envoie et sur lequel je finirais (je finirais après les mots: «Les maisons, les routes, les avenues sont hélas fugitives comme les années.») Ce morceau ne venait qu'une centaine de pages plus loin et était rétrospectif, puisqu'après être allé chez les Swann j'évoquais un temps où je ne les connaissais pas encore. Maintenant ce serait le contraire». Certes, il voit des inconvénients à finir par ce morceau, mais il y voit aussi de grands avantages: il ne veut dire ni les uns ni les autres à son ami, de peur de l'influencer: «Vous venez de lire tout le livre», conclut-il: «Vous jugerez bien si cela termine mieux que le soleil sur le balcon.»<sup>70</sup>

Les avantages sont évidents: la nouvelle conclusion a plus d'ampleur et d'éclat que le «rayon de soleil sur le balcon»; elle oppose deux époques très différentes de la vie parisienne, le temps des équipages et le temps des automobiles; elle ramène le lecteur au moment présent, au moment où le narrateur ordonne, rédige et interprète ses souvenirs, et elle fait ainsi pendant à l'introduction et à la conclusion de «Combray»; et enfin elle rappelle le thème dominant de l'œuvre, le thème du temps perdu.

<sup>70</sup> Cf. A. L. Daudet, IV, *Autour de soixante lettres*, pp. 79-80.

Quant aux inconvénients, ils sont plus graves que l'auteur ne l'imagine sans doute à première vue. Les six pages sur Mme Swann aux Acacias, découpées dans les placards sacrifiés, se raccordent malaisément aux rencontres de Marcel et de Gilberte aux Champs-Élysées, et, de proche en proche, leur addition entraîne toute une série de transpositions. Il ne suffit pas en effet de remettre le «rayon de soleil sur le balcon» à sa place primitive (N° 7).<sup>71</sup> Pour enchaîner les promenades à l'Allée des Acacias aux pèlerinages vers la maison des Swann ou vers la rue Duphot (N° 5), il faut transférer ces derniers du début à la fin des rencontres aux Champs-Élysées et les placer après l'annonce faite par Gilberte de sa longue absence (N° 14). Mais, ces pèlerinages étant la conséquence du prestige qu'a pour le protagoniste tout ce qui touche à Swann et à sa famille, il faut aussi transférer le morceau qui constate et décrit ce prestige (N° 4). Or ce prestige date de l'apparition de Swann venant aux Champs-Élysées chercher sa fille, dont il symbolise la vie inconnue et inaccessible: il faut donc transférer aussi cette apparition prestigieuse (N° 3). Mais ce portrait de Swann aux Champs-Élysées tomberait mal à propos après l'annonce faite par Gilberte de sa longue absence des Champs-Élysées (N° 14): il va donc se placer immédiatement avant elle, en s'interpolant dans la journée d'hiver ensoleillée, dont il interrompt l'action (N°s 13, 3, 14). Enfin, malgré ces transpositions, le morceau sur le prestige de Swann (N° 4) s'enchaîne encore mal à l'absence annoncée une après-midi par Gilberte et à la lettre attendue ce soir-là par Marcel (N° 14): entre les deux vont donc s'inter-

<sup>71</sup> Les numéros que nous indiquons entre parenthèses sont ceux que nous avons donnés aux différents épisodes ou fragments des amours de Marcel et de Gilberte dans notre essai de reconstitution de l'ordre primitif: cf. ci-dessus, p. 110, n. 47.

poler les soirées ordinaires, où Marcel imagine la lettre qu'il attend chaque jour de son amie et songe à jeter le lendemain les bases d'une nouvelle amitié (N° 12).<sup>72</sup>

La première conséquence de ces transpositions, c'est de couper en multiples tronçons le fil déjà tortueux du récit, et de les si bien disperser qu'il devient impossible au lecteur de les raccorder correctement et de se représenter clairement soit la succession des faits soit les vicissitudes des sentiments. La seconde conséquence, c'est que, pour dissimuler cette confusion chronologique et psychologique, l'auteur s'efforce de camoufler des actions uniques en actions répétées et barbouille sournoisement ses verbes d'un badigeon d'imparfaits. Par malheur, non seulement la singularité de certaines actions en rend invraisemblable la répétition habituelle, mais encore par endroits de tenaces passés définis échappent au badigeon et révèlent l'artifice. Par exemple, la première moitié de la journée d'hiver ensoleillée (495-98) est présentée comme typique: bien que les actions qui s'y succèdent n'aient apparemment pu se produire qu'une fois sous cette forme et dans cet ordre, les verbes qui les expriment n'en sont pas moins à l'imparfait. Par contre, après une interpolation de deux pages (498-500), la seconde moitié de cette journée (500-501) est encore présentée comme unique et les verbes qui en expriment les actions successives sont restés au passé défini. Un raccord maladroit (500) égare le lecteur sans dissimuler l'incohérence. Mais il y a pire. Le narrateur indique clairement que, même en plein hiver, il est arrivé plus d'une fois au soleil d'illuminer le balcon couvert de neige, et à sa mère de l'envoyer alors jouer

aux Champs-Élysées (486). La phrase suivante commence pourtant comme le récit d'une journée particulière: «Ce jour-là...»; mais elle se poursuit comme le récit de journées typiques: «... nous ne trouvons personne ou une seule fillette prête à partir qui m'assurait que Gilberte ne viendrait pas». La description des Champs-Élysées déserts et le portrait de la vieille lectrice des *Débats*, qui viennent ensuite (486-87), peuvent appartenir au récit particulier d'un après-midi unique ou au récit généralisé d'après-midi multiples, selon qu'on en considère certains imparfaits comme imparfaits de description ou de répétition. Au paragraphe suivant (487-88), les imparfaits et les passés définis se succèdent sans raison apparente, comme si l'auteur, incapable d'adopter définitivement un point de vue plutôt que l'autre, avait laissées inachevées ses transpositions temporelles. Mais au paragraphe suivant (488-89) un pénible raccord détache de «ces jours» de neige «le premier» d'entre eux, dont les incidents uniques ne sont évidemment que la suite immédiate des incidents prétendus habituels qui se terminent par l'arrivée inespérée de Gilberte aux Champs-Élysées: en effet le narrateur, après avoir décrit à l'imparfait la situation de Marcel et de Gilberte, encore seuls arrivés de leur bande, raconte au passé défini l'arrivée des autres fillettes et la partie qui s'ensuit. Il résulte de tout cela une confusion inextricable. Or Marcel Proust sait sa langue; il connaît la valeur des temps du passé; il est même sensible à la tristesse de l'imparfait balzacien. Comment donc s'expliquer de telles divagations temporelles? On pourrait supposer qu'il veut employer des imparfaits narratifs à la Goncourt; ou bien encore que, dans la hâte et l'angoisse de ses dernières corrections d'épreuves, faites dans des conditions déplorables, il se relit mal et se corrige à tort et à travers; mais il serait

<sup>72</sup> Par rapport à l'ordre primitif tel que croyons l'avoir reconstitué, l'ordre définitif se trouve donc: (1) 482-84; (2) 484; (6) 484; (7) 485-86; (8) 486-88; (9) 488-89; (10) 489-92; (11) 492-95; (13) 495-98; (3) 498-500; (14) 500-501; (12) 501-5; (4) 505-9; (5) 509-11.

peut-être plus plausible d'attribuer surtout ces défaillances à la méthode même de composition adoptée par l'auteur.<sup>73</sup>

Quoi qu'il en soit, le volume qui paraît le 12 novembre 1913,<sup>74</sup> sous le titre général de *A la Recherche du temps perdu* et le titre particulier de *Du Côté de chez Swann*, ne compte que 523 pages au lieu de 800 et quelques, et ne représente que le tiers et non pas la moitié d'une œuvre d'abord proclamée indivisible, mais ensuite déclarée divisible en deux. En outre, la troisième partie de ce volume, réduite à 55 pages, est hors de proportion avec la première, qui en compte 227, et avec la seconde, qui en compte 238. Enfin, cette disproportion matérielle entraîne une fâcheuse incohérence interne. Le premier volume, qui ne correspond plus à la première moitié de l'œuvre, laisse inachevés le portrait de Swann et le tableau du côté de chez Swann. La troisième partie tron-

<sup>73</sup> Sur ce dernier point, cf. notre «Structure de Swann: Balzac, Wagner et Proust», *French review*, May 1946, pp. 370-84. Diverses contingences nous ont amené à produire notre charrue avant nos bœufs.

<sup>74</sup> C'est la date qui apparaît officiellement comme «exact date of publication» sur l'«application for copyright» enregistrée le 30 décembre 1913 au *Register of copyrights*, Washington, D.C. L'ouvrage aurait donc été «placed on sale, sold, or publicly distributed» le jour même où l'interview de Marcel Proust par Élie-Joseph Bois allait paraître dans le *Temps* du Mercredi soir 12 novembre, antidaté Jeudi 13 novembre. Il fut annoncé comme venant de paraître le Vendredi 14 novembre dans le *Feuilleton* de la *Bibliographie de la France*, pp. 3726-27.

quée laisse inachevée les amours de Marcel et de Gilberte, et ne renferme plus le développement des thèmes qu'elle annonce dans son introduction. De ces défauts évidents l'auteur peut certes rejeter la responsabilité sur son éditeur, dont l'intransigeance a fait passer les routines commerciales avant les nécessités esthétiques. Mais d'autres défaillances il ne peut blâmer que lui-même: c'est lui qui, dans la troisième partie, a bouleversé l'ordre des épisodes, falsifié les temps des verbes, et inextricablement embrouillé le récit. Il a ainsi trahi les principes qu'il professait sur l'unité de l'œuvre d'art, et démenti par le fait ses propres affirmations sur la structure rigoureuse bien que voilée de son roman.

Toutefois, comme il apparaît qu'en ce qui concerne cette partie de *Du Côté de chez Swann* la responsabilité est au moins partagée entre l'éditeur et l'auteur, il serait peu équitable de fonder sur elle seule notre jugement. C'est en examinant minutieusement les parties qui n'ont pas été affectées par les amputations et les refontes de la dernière heure, «Combray» et «Un Amour de Swann», que nous pourrions faire des observations sûres et tirer des conclusions définitives sur la structure de *Swann* et les méthodes de composition dont elle est la conséquence.

UNIVERSITY OF CHICAGO



## NOTES AND DOCUMENTS

### ENCORE *ESPACIUM* DANS *GORMONT ET ISEMBART*

LEO SPITZER

J'AVAIS indiqué dans mon article<sup>1</sup> que le *hapax espaciun* du v. 269 («nen avras mais guarantisun/ne por tun Deu espaciun») doit être compris comme *aspectio* au sens de «guérison» par la «face de Dieu.» M. Américo Castro, dans une lettre courtoise et suggestive, tout en acceptant l'étymon proposé, suggère un sématisme un peu différent:

En la iglesia del pueblo hay una imagen de la Verónica a la cual llama el cura «aspectio Domini»; la gente entonces hizo con *aspectio* el mismo destrozo que vemos en tantos otros latinismos. El *Deu espaciun* es simplemente la «cara de Dios.» ... Verónica, que curó a Vespasiano de la lepra, y habría seguido curando a mucha gente. Hay todavía romerías en la fiesta de la «Cara de Dios.»

Il y a ici une indication précieuse, bien que je ne croie pas que *ne por tun Deu espaciun* puisse être une allusion *directe* au *sudarium* de Véronique; d'abord l'expression ne semble pas encore cristallisée dans le vers en question («tu ne pourras te sauver par la contemplation de ton Dieu»), et puis E. von Dobschütz, dans son traité «Christusbilder»,<sup>2</sup> nous enseigne, non seulement que la légende de sainte Véronique (localisée à Rome) ne s'est cristallisée qu'à partir du XII<sup>e</sup> siècle (alors que le poème a. fr. est considéré de la fin du XI<sup>e</sup>), mais, chose plus importante, que le nom de cette image du Christ est dans les textes du moyen âge *sudarium*, (*vultus*) *effigies*, *vultus imago*, *vultus* (cf. le *Vœu de Lucques*) et *veronica*—cette dernière désignation étant la plus fréquente de toutes (on l'explique par le nom grec *Bérénice* avec immixtion d'une étymologie populaire:

*vera icona*). Jamais le *mouchoir* de sainte Véronique n'est vraiment appelé *aspectio Dei*.

Pourtant, c'est dans le complexe d'idées qui a donné naissance à la légende de sainte Véronique, que nous devons chercher la solution de notre problème. Dobschütz montre que les vertus mirifiques d'images laissées par le Seigneur, du temps qu'il était encore sur terre, à des croyants chrétiens, sont relevées dans tout un groupe de légendes, dont la forme typique du christianisme oriental est représentée par l'histoire de l'image «pas faite par des mains humaines,» que le Christ Pantokrator aurait envoyée au roi Abgar d'Edesse, tandis que la forme caractéristique du christianisme occidental nous est transmise précisément par la légende de sainte Véronique, où l'image du Sauveur est incorporée à l'histoire de la Passion: dans les deux cas c'est la contemplation de l'image du Christ vivant qui est censée produire des miracles.

Ainsi, d'après un discours du pape Étienne III,<sup>3</sup> le roi d'Edesse s'adresse au Christ vivant pour avoir une image corporelle du Sauveur et pour pouvoir confirmer devant son peuple les guérisons miraculeuses et autres miracles dont les rumeurs s'étaient répandues dans son pays; et le Christ répond: «quod si faciem meam corporaliter *cernere* cupis, in tibi vultus mei speciem [mon image] in linteo dirigo, per quam et desiderii tui fervorem refrigeres, et, quod de me audisti [les miracles], impossibile nequaquam fieri existimes.» De même nous lisons dans la version la plus ancienne de la légende de sainte Véronique,<sup>4</sup> que Tibère malade est guéri par la vue de l'image que lui porte Véronique: «*aspiciens* imaginem Jhesu

<sup>1</sup> «Un *Hapax* ne peut être expliqué par la linguistique seule: *espaciun* dans *Gormont et Isembart*,» *MP*, XLII (February, 1945), 133-36.

<sup>2</sup> *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, t. III (1899).

<sup>3</sup> Ca. 769; Dobschütz, p. 191\*.

<sup>4</sup> «Cura sanitatis Tiberi», VI<sup>e</sup> siècle; Dobschütz, p. 180\*\*.

Christi contremuit et cadens in terram cum lacrimis adoravit imaginem Jhesu Christi ... at ubi *virtutem deitatis eius sensisset per sanitatem corporis sui in visione imaginis* ... » et, dans une prose latine de 1050,<sup>5</sup> Véronique raconte à Volusien, confident de Tibère, l'histoire de l'image et conclut par cette phrase: *igitur imaginis huius aspectum si dominus tuus devote intuetur procul dubio postreme sanitati reddetur.*»

Ainsi, l'expression *ne por tun Deu espaciun* («ni par la contemplation [de l'image] de ton Dieu») doit vraiment, comme le suppose mon savant ami, faire allusion à une croyance populaire, répandue au XI<sup>e</sup> siècle en France, à une guérison possible à la suite de l'*aspectio*, *visio*, *intuitio*, de la «contemplation» d'une image du

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 279\*.

Christ (que ce soit l'image d'Edesse ou le *sudarium* de Véronique). Il faudra donc voir dans *tun Deu* un cas oblique au sens du génitif objectif: «par la contemplation de l'image de Dieu,» non pas, comme je l'admettais, d'un génitif subjectif (dépendant d'un *aspectio*, \*face'). Il est entendu que ces miracles un peu matériels s'autorisent de passages bibliques tout spirituels comme ceux que je citais dans mon premier article: «Montre-nous ta face, et nous serons sauvés.»

Le Christ descendu dans la chair, n'est-il pas une matérialisation historique du Dieu éternel et invisible, une *imago* ou *figura Dei*, qui a eu une face visible et qui a laissé des images visibles de cette image à l'humanité sauvée?

JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

## BOOK REVIEWS

Gabriel Harvey's "*Ciceronianus*." With an introduction and notes by HAROLD S. WILSON and an English translation by CLARENCE A. FORBES. ("University of Nebraska studies: studies in the humanities," No. 4.) Lincoln, 1945. Pp. vii+149.

Renaissance students should be grateful to Messrs. Wilson and Forbes for this convenient edition and translation of Harvey's *Ciceronianus*. In English literary history Harvey has long suffered a reputation for pedantry like that of the more illustrious Bentley, bestowed just as capriciously and repeated even more nauseously. While this publication will help to restore the balance, it will be esteemed more for the light which it throws upon the cult of style, the influence of Ramus, or the spirit of learning before Lyly had conciliated honor to the vernacular.

For the translation I wish only to express the regret that it was not made more literal, or more precise, where technical matters of rhetoric are concerned. Sometimes its more general terms hide from the English reader the particular rhetorical details in which he may be interested; but, on the whole, he should be grateful for such an agreeable translation. The notes are generally useful and suggestive without being overdone. The introduction settles the date and circumstances of the oration with a high degree of probability; on matters of fact, indeed, it is very competent. But on the interpretation or significance of the *Ciceronianus*, either I do not understand Wilson, or he has not resolved the conflicting elements in his problem. He notes the irony of Harvey, but he does not, in my opinion, observe some of its most important effects.

My difficulty begins with the fact that for him, as for Harvey, Ciceronianism includes all the ways in which Cicero could be imitated or interpreted. Hence any kind of anti-Ciceronianism nominally disappears; there are only different kinds of Ciceronians. But, for the earlier Harvey, Ciceronianism excludes Eras-

mus (p. 61); for the later Harvey it includes him (p. 77), though he still falls short of the external imitation of Cicero. By that time, however, Ciceronianism as a cult of style was much less important to Harvey; by that time his interest in Cicero was shifting, as interest in the classics generally shifted, from style to subject matter or wisdom. Those who were annoyed by Erasmus' *Ciceronianus* could not have been reassured by Harvey's enthusiasm for Ramus' redefinition of Ciceronian imitation.

The conflict in Wilson's interpretation appears most sharply on page 26, when he appends a note to his quotation of Bacon's attack on Ciceronianism, suggesting that "the judgment here expressed" might have been formed under Harvey at Cambridge. "Much of what Bacon says is reflected or implied in the *Rhetor* and *Ciceronianus*." Is Bacon, therefore, partly Ciceronian? Or is Harvey partly anti-Ciceronian? Wilson apparently believes that Harvey was going about Bacon's work "not by diminishing the prestige of Cicero's example but by reinterpreting its significance." Well enough, but the anti-Ciceronians were frequently no more direct. The real question is whether Harvey was stupid or merely equivocal. This is how Wilson puts it:

He found the cue for his main argument in Ramus's *Ciceronianus*. If Cicero is the best of orators, we should remember that the imitation of Cicero means the imitation of the *best*, which is exemplified not merely in Cicero's practice but in the practice of all other ancient writers who share with Cicero the best qualities of eloquence. It is hard to understand how this transparent *petitio* could have satisfied men as acute as Ramus and Harvey . . . [p. 26].

The answer is that it did not. This "transparent *petitio*" transfers imitation (cf. pp. 71 ff.) from that of the external effects of one author to that of the methods which produce the best eloquence. Harvey's proposition is against the exclusive imitation of Cicero; and

his "fundamental principle" of imitation, which he quotes (p. 73) from Ramus, moves from effects to causes:

"So in imitating Cicero the imitator ought to study not only his Latinity but his resources of wisdom and factual knowledge, and most of all his virtues of conduct and character; nor should he heed only Cicero's letters, speeches, lectures, and treatises, but much rather the teachers, the course of studies, the labors of memory, and the vigils of thought by which so great an orator was made."

Thus rhetoric is no longer to submerge philosophy in Ciceronian imitation, and this was essentially the anti-Ciceronian quarrel.

Various passages (notably pp. 77-78) suggest that Harvey's strategy is to undermine the "Ciceronians" through Cicero himself. Wilson's division of the speech points in the same direction, for Harvey alternates praise of Cicero with satire of the Ciceronians. When Harvey has finished, Ciceronianism as Ascham understood it has been exploded. If Lewin's preface (pp. 38-43) betrays some uneasiness, the *Ciceronianus* was not innocent of provocation. It contained, or it meant, something more than "Harvey's purpose of minimizing the Sturmian influence in English education" (pp. 23 ff.)—something described not quite ingenuously as a rejection of "Italianate" Ciceronianism. Lewin's defense of that Ciceronianism suggests that he suspected the baby was being thrown out with the bath.

For Harvey, at least, Ramus' dialectic reasserted the importance of subject matter at a time when rhetoric was centered upon *elocutio*. And Ramus inspired him to seek for the causes, not the effects, of rhetorical excellence in Cicero. It is rather ironic that soon after Sturm directed Ramus to Agricola, Cambridge was enjoined to use Agricola in the lecture on rhetoric (Mullinger, I, 630). Harvey's marginalia on Quintilian show not only that he found Ascham too Ciceronian but that he divided the *Institutes* into a logic and a rhetoric, and found no writer closer to Quintilian than Agricola. Harvey "reinterpreted" Ciceronianism, after Ramus and Erasmus, by breaking its magic circle of imitation (p. 71) and by making it no longer exclusively a cult of

style, not to say of one writer. Although it may be broadly defined as a cult of classical Latinity, Renaissance "Ciceronianism" as something more than this loses, or begins to lose, its meaning. Certainly Harvey, who also echoes Erasmus, could not have been unaware of the connotations of his title, by then ambiguous.

GEORGE WILLIAMSON

University of Chicago

*Florence Ayscough & Amy Lowell: correspondence of a friendship.* Edited with a preface by HARLEY FARNSWORTH MACNAIR. Chicago: University of Chicago Press, [1945]. Pp. 289.

A letter from a poet is always a treat. Exchange of letters between distinguished writers is undoubtedly most gratifying. Amy Lowell was a brilliant talker; she is a less brilliant letter-writer. As a whole this book is disappointing: a misleading title, obscure theorizing on the roots of Chinese characters, flaming-up against professors and pedants, impatient moods on Amy Lowell's side, charming acquiescence on her friend's side, finally, death stopping the fine job of living and writing verse. The whole thing, spontaneous and vivid as it is, adds nothing to our knowledge of Amy Lowell and nothing to our appreciation of Chinese poetry. As a matter of fact, this book is neither the story of a friendship nor an enlightening guide to one of the most elusive forms of human fancy.

Let me explain my two points. I have no doubt that the two collaborators were linked by a real friendship: the end of the book, when Amy Lowell's voice has been hushed forever and Florence Ayscough's heart laments the loss, is certainly very moving. But the bulk of the book lacks that tenderness which we might expect from the "correspondence of a friendship."

Amy Lowell is unable to conceal the feeling of superiority she derived from her "poetical sense." She regards her collaborator, though with a loving discretion, as a schoolgirl. She even goes to the length of correcting her style, which, she thinks, is involved and obscure

(p. 132). She rarely accepts Florence Ayscough's suggestions. Amy Lowell was self-centered to the extreme. She was incapable of sacrificing the smallest part of her "dream," which she projected far and wide, making the world an immense feast for her fancy. Chinese poetry was to her the most delicate of dishes, her collaboration with Florence Ayscough a means of justifying her approach to it.

The second point of my contention is more delicate to handle. When in 1926 I reviewed *Fir-flower tablets* for readers of *Le Mercure de France*, I praised the accuracy and the poetical flavor of the English renderings of Chinese poems. Now that I have read the correspondence that passed between the two distinguished authors, I have some doubts. An example will make my point clear. On page 107, writing about a poem which the two collaborators had been working upon ("Night thought"), Amy Lowell refuses to admit the explanation offered for it by M. Nung, a Chinese scholar whom Amy Lowell seems to have considered, without any apparent reason whatever, as one of the "pedants" she detested. And yet one guesses that Nung was right and Amy Lowell wrong in this affair: Nung contends that the Chinese poet means "moonlight on the floor *was* frost"; Amy Lowell, having essentially an analytical mind molded by centuries of Western logic, retorts that "seeing the moonlight on the floor, cold as the night was, made him [the poet] sure that outside was frost on the ground." Amy Lowell adds: "I am quite sure of it both from our literal translation and from the way a poet's mind works." Well, I for one am pretty sure that M. Nung was right. Anybody with a knowledge, however superficial, of Chinese verse and of verse in general will agree that the rational interpretation of Amy Lowell is absurd and

that the intuitive evocation of the oriental writer is perfect poetry. (I asked a Chinese student what he thought of the problem; his answer was immediate and confirmed my impression: moonlight *is* frost, just as running water *is* music or a rose *is* love, to the mind of a Chinese poet and, for that matter, to the mind of any poet at any time.)

The way a poet's mind works is not so easy to define as Amy Lowell would believe. I shall quote at random. On page 30 Florence Ayscough gives us her interpretation of a group of Chinese characters. Their mere juxtaposition is perfect poetry:

Spring  
Hill  
Mist  
Desire  
Obscure

Amy Lowell's rendering of it is flat, commonplace prose:

Mist is trying to hide the Spring-coloured hill.

The oriental flavor has evaporated under the touch, however delicate, of a Western hand. "Mist is trying . . ." sounds so pedantic that it seems incredible Amy Lowell could ever consent to it. From the "overtones" of the poem, I feel pretty well convinced that the first line means: "The spring hill mist is an obscure desire," or, maybe, ". . . is *my* obscure desire." Many other examples might be given tending to the same conclusion. Nevertheless, the book will be of supreme interest to those with a taste for and a knowledge of American verse: Amy Lowell lives in its crowded pages with her fascinating personality, and this is something.

JEAN CATEL

Paris, France



## BOOKS RECEIVED

- ✓ FELLOWS, OTIS. *The periodical press in liberated Paris: a survey and a checklist*. ("Syracuse University Press series in modern languages.") Syracuse: Syracuse University Press, 1946. Pp. v+29.
- ✓ FOWLIE, WALLACE. *Rimbaud*. New York: New Directions, 1946. Pp. 160.
- The correspondence of Johann Caspar Goethe*. By F. H. REINSCH. ("University of California publications in modern philology," Vol. XXVIII, No. 2.) Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1946. Pp. vi+25-62.
- HOOLE, W. STANLEY. *The ante-bellum Charleston theatre*. [University, Ala.:] University of Alabama Press, 1946. Pp. xx+230.
- The "Stella maris" of John of Garland*. Edited, together with a study of certain collections of Mary legends made in northern France in the twelfth and thirteenth centuries, by EVELYN FAYE WILSON. ("Publications," No. 45.) Cambridge, Mass.: Published jointly with Wellesley College by the Mediaeval Academy of America, 1946. Pp. xiv+224.
- NICHOLSON, MARJORIE HOPE. *Newton demands the muse: Newton's "Opticks" and the eighteenth century poets*. ("History of ideas series," No. 2.) Princeton, [N.J.]: Princeton University Press, 1946. Pp. xi+177+1.
- PEERS, E. ALLISON (ed.). *Spanish golden age poetry and drama*. ("Liverpool studies in Spanish literature," second series.) Liverpool: Institute of Hispanic Studies, 1946. Pp. vii+212.
- ✓ *The correspondence of Thomas Percy & Richard Farmer*. Edited by CLEANTH BROOKS. ("Percy letters," ed. DAVID NICHOL SMITH and CLEANTH BROOKS, [Vol. II].) [Baton Rouge, La.:] Louisiana State University Press, 1946. Pp. xviii+218.
- RIMBAUD, [ARTHUR]. *Prose poems from the "Illuminations"*. In a new translation by LOUISE VARÈSE. ("New classics series.") [New York:] New Directions, [cop. 1946]. Pp. xxxi+141.
- RONSAUD, PIERRE DE. *Poèmes*. Choisis et commentés par ANDRÉ BARBIER. ("Blackwell's French texts.") Oxford: Basil Blackwell, 1946. Pp. xx+204.
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Discours sur les sciences et les arts*. Edition critique avec une introduction et un commentaire par GEORGE R. HAVENS. ("Monograph series," No. 15.) New York: Modern Language Association; London: Oxford University Press, 1946. Pp. xiii+278.
- SHERWIN, REIDER T. *The Old Norse origin of the Algonquin language*. ("The Viking and the red man," Vol. IV.) Bronxville, N.Y.: R. T. Sherwin, 1946. Pp. iv+220.
- SIMONE, JOSEPH FRANCIS DE. *Alessandro Manzoni: esthetics and literary criticism*. New York: S. F. Vanni, [cop. 1946]. Pp. 429.
- Sire Gauvain et le chevalier vert: poème anglais du XIV<sup>e</sup> siècle*. Traduction avec le texte en regard, une introduction et des notes, par ÉMILE PONS. ("Bibliothèque de philologie germanique," Vol. IX.) Paris: Aubier, Editions Montaigne, 1946. Pp. 266.
- TEUSINK, D. *Das Verhältnis zwischen Veldekes Eneide und dem Alexanderlied*. Amsterdam: H. J. Paris, 1946. Pp. 8+166.

# ANNOUNCEMENT: *STUDI DANTESCHI*

THE attention of scholars interested in Dante and the literature of his time is called to the recent announcement that the journal *Studi danteschi*, the publication of which was suspended in 1941, is about to be revived under the editorship of Professor Mario Casella of the University of Florence. The publisher is G. C. Sansoni, of Florence. It is proposed to include in the journal comprehensive periodical reviews of books and articles dealing with Dante and related topics. The editor of this department,

Professor Cesare Foligno, of the University of Naples, is greatly hampered in his task by the fact that American publications on these questions which have appeared since 1939 are extremely difficult of access in Italy, and he will be grateful to any American scholars who will send him copies of dissertations or offprints of articles which might properly be noticed in his surveys. These should be addressed to him at Via Andree d'Isernia 31, Naples, Italy.